பவபூதி

உள் அட்டையில் காணும் சிறப்புக் காட்சியில் பகவான் புத்தரின் அன்னை மாயாதேவி கண்ட கனவின் பலனை, மன்னர் சுத்தோதனனுக்கு நிமித்திகர் மூவர் விளக்குகின்றனர். அவர்களுக்குக் கீழே அமர்ந்து அந்த விளக்கத்தை எழுதுகிறார் ஓர் எழுத்தர். எழுதும் கலையைச் சித்தரிக்கும் முதல் இந்தியச் சிற்பம் இதுவாகவே இருக்கலாம்.

(நாகார்ஜுன மலைச்சிற்பம் - கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு. படஉதவி : நேஷனல் மியூஸியம், புதுதில்லி)

இந்திய இலக்கியச் சிற்பிகள்

பவபூதி

மூலம் :

ஜி. கே. பட்

தமிழாக்கம் :

ஆர். ரங்காச்சாரி

சாகித்திய அக்காதெமி

Bhavabuthi.— Tamil translation by R. Rangachari of G. K. Bhat's [illegible]: Sahitya Akademi, New Delhi (1988).

First Published 1988

சாகித்திய அக்காதெமி

தலைமை அலுவலகம் :

ரவீந்திரபவன், 35, பெரோஸ்ஷா சாலை, புதுதில்லி - 110 001.

கிளை அலுவலகங்கள் :

29, எல்டாம்ஸ் சாலை, தேனாம்பேட்டை, சென்னை-600 018.
பிளாக் V-B, ரவீந்திர சரோபர் ஸ்டேடியம், கல்கத்தா-700029 .
172, பம்பாய் மராத்தி கிரந்த சங்கிரகாலய சாலை,
தாதர், பம்பாய் - 400 014.

SAHITYA AKADEMI
REVISED PRICE Rs. 15-00

அச்சிட்டோர் :

ஸ்ரீ சேவா மந்திர் பிரஸ், சாலிகிராமம் - 600 093.

உள்ளடக்கம்

அடிக்குறிப்புகளில் பயன்படுத்தியுள்ள குறிகள்

ம. வீ. ச. - மகாவீர சரிதம்

மா. மா. - மாலதிமாதவம்

உ. ரா. ச. - உத்தரராமசரிதம்

குறிப்பு :

வடமொழிச் சொற்களின் உச்சரிப்புக்கு ஏற்ப, தமிழாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது. தனித்தமிழ் மரபு பின்பற்றப் படவில்லை.

அதிகாரம் 1.

கவிஞனைப்பற்றி

வம்சம் :

ஸம்ஸ்க்ருத நூலாசிரியர்கள் பெரும்பாலும், தங்களுடைய வாழ்க்கை விவரங்களைக் கூறுவதில் மிகவும் தயக்கம் காட்டுகின்றனர். ஆகவே, தன்னுடைய இரு நாடகங்களின்[1] முன்னுரையில், பவபூதி தன்னைப்பற்றிக் கூறியுள்ள விவரங்கள் வெகுவாய் வரவேற்கத்தக்கவை. தட்சிணப்ராந்தியத்தில், பத்மபுரம் என்ற ஊரில் ஓர் அந்தணர் குலத்தில் தோன்றியவர் பவபூதி. அக்குலத்தினர் கிருஷ்ணயஜுர் வேத-தைத்திரீய சாகையைச் சேர்ந்தவர்கள் - காசியபகோத்ரம். குடிப்பொதுப் பெயர் 'உதும்பரர்'. சரணகுரவர்கள்[2] என்ற அடைமொழி அவ்வம்சத்தினருக்கு வழங்கப்பட்டுள்ளது. இதனால் குறிப்பிட்ட அவ் வேத சாகையைப் பயில, வேதபாடசாலை ஒன்றை அவர்கள் நடத்தியிருக்கலாம் என ஊகிக்க முடியும். மிகவும் வைதீகப் பற்றுடைய அந்தணர் குலம் இது. விரதாநுஷ்டானம், சோமயாகம் புரிதல், இடையறாது பஞ்சாக்னி பரிபாலனம் (ஐ எரி ஓம்புதல்) - இவைகளில் ஊக்கம் உடையவர்கள்.

வேத நூல் புலமையும், தெய்வீக மனப்பான்மையும், அவ்வம்சத்தினருக்கு, சமூகத்தில், மிகவும் சீரிய நிலையை அளித்தன.

இந்த வம்சத்தில், வாஜபேய யாகம் புரிந்த ஒரு மஹாகவி தோன்றினார். புகழ்பெற்ற இந்த மூதாதையரின் ஐந்தாவது தலைமுறையாக வந்தார் பவபூதி. அவருடைய பாட்டனார் பட்ட கோபாலர் என்பவர், புலமையாலும், சீரிய ஒழுக்கத்தாலும் பெருமை அடைந்தவர். பவபூதியின் தந்தையான நீலகண்டன், தம்முடைய தெய்வீகத் தன்மைக்காகப் புகழ் அடைந்திருந்தார். பவபூதியின் அன்னை 'ஜாதுகர்ணி' என்பவர்.

பெயர் :

பவபூதியின் நாடகங்களின் ஸம்ஸ்க்ருத உரையாசிரியர்கள் கவிஞனின் தனிப் பெயர் 'ஸ்ரீகண்டன்' எனக் கொள்ள

விழைகின்றனர். இது அவருடைய தந்தையாரின் பெயரான 'நீலகண்டன்' என்பதை ஒப்பு நோக்கியதின் விளைவு. ஆகவே, 'பவபூதி' என்ற பெயர், ஒரு 'பிருது' அல்லது இலக்கியப் புனைப் பெயராக இருக்கலாம் என்பது இவர்களின் கூற்று. ஸம்ஸ்க்ருத தனிப் பாடல்கள்[3], சிலேடையாக, 'பவபூதி' என்னும் பெயரைக் கவிஞனுடன் இணைக்கின்றன. இன்னொரு மரபு விளக்கத்தில், 'பவ' என்னும் சிவபிரானுடைய அருளால் 'பூதி' (நலம்) பெற்றமையால், இக்கவிஞருக்கு இப்பெயர் அமைந்தது என்பர்[4]. ஆயினும் 'ஸ்ரீகண்டன்' என்பது ஒரு 'பிருது', 'பவபூதி' என்பது சொந்தப் பெயர் - இதுவே அறிஞர்களின் பொதுவான எண்ணம்.

இவைகளைவிட மிகவும் கவனத்துக்குரியது, 'உம்பேகர்' என்னும் பெயராகும். இது 'உம்வேக', 'உபேயக', 'உறேயக', 'ஓம்வக' என்றும் எழுதப்படுவதுண்டு. 'உம்பேகர்' ஒரு புகழ் பெற்ற மீமாம்ஸகர் - குமரிலபட்டரின் சீடர் என்று கூறப் படுகிறது. இவர் குமரிலபட்டரின் - 'ச்லோகவார்த்திகா' என்னும் நூலுக்கும், மண்டனமிச்ரரின் 'பவனவிவேகம்' என்ற நூலுக்கும் விரிவுரைகள் எழுதினார். இவர் குமரிலப்பட்டரை 'பட்டபாதர்' என்றும், 'குரு' என்றும் குறிப்பிடுகிறார். இந்த மீமாம்ஸ 'உம்பேகரை' நாடக ஆசிரியர் பவபூதியுடன் இணைக்கும் ஒரு மரபுச் செய்தியும் உள்ளது. இவ் இணைப் புக்கு ஆதாரமான சில கூற்றுக்கள் :-

மாலதி மாதவ நாடகத்தின் ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியில் (எஸ். பி. பண்டிட், இதனை முதலில் காட்டினார்) மூன்று, ஆறு, ஆகிய அங்கங்களில், இறுதியில் குமரிலரின் சீடரான 'உம்பேகரின்' பெயர், அந்நாடகத்தில் ஆசிரியராகக் குறிப்பிடப் படுகிறது[5].

இதுபோல, 'ச்லோகவார்த்திகத்துக்கு' உம்பேகரின் விரி வுரையான ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியில் முதலில், 'யே-நாம-கேசித்-இஹ-ந :' என்ற மேற்கோள் உள்ளது. இது, பவபூதி யின் 'மாலதி-மாதவ'த்தின் முன்னுரையில் உள்ள பாடலே யாம். 'சித்சுகாசார்யரின்' (சித்சுகி' என்று கூறப்படுபவர்) 'தத்வப்ரதீபிகை'யில், பவபூதியின் நாடகங்களான 'மாலதி - மாதவமும்' பிறவும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இதன் விரிவு ரையான 'நயநப்ரஸாதிநீ' பவபூதியே, உம்பேகர் என்று சொல்கிறது.

உத்தரராம சரிதத்தின் உரையாசிரியராகிய 'கனச்யாமரும்', சில சொல் வழக்குகளின் ஆதாரத்தில், பவபூதி ஒரு திராவிடத்

தோன்றலாக இருக்க வேண்டும் என்று எண்ணுகிறார். இது 'பவபூதி – உம்பேகர்' என்ற ஒற்றுமையை உறுதிப்படுத்துகின்றது.

ஆயினும், மற்றைய அறிஞர்கள் இவ்வொற்றுமையை நிலைநாட்ட சாட்சியம் போதாது என்பர். ஒரே ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியில், அதிலும் இரண்டு அங்கங்களின் இறுதிக் கூற்றில் மட்டும் 'உம்பேகர்' என்ற பெயர் வருவது, ஐயத்தை எழுப்புகின்றது. 'யே-நாம' என்ற செய்யுள், பவபூதியின் நாடகத்துக்கு மிகவும் பொருத்தமானது; ஆனால், உம்பேகரின் மீமாம்ஸ உரையில் அதற்கு இடமேயில்லை. இரு ஆசிரியர்களும் ஒருவரே என்ற மரபுக் கூற்றை நம்பிய யாரோ ஒருவரால் அங்கு சேர்க்கப்பட்டிருக்கலாம். மேலும், பவபூதியின் சாஸ்திரப் பின்நிலை ஐயமற்றது. இருந்தும் அவர் ஒரு மீமாம்ஸகர் என்பதைக் காட்டிலும் ஒரு வேதாந்தியாகவே தோன்றுகிறார்[6].

இத்தகைய வாதங்களுக்கு இடையில் இந்தப் பிரச்னையில் ஒரு முடிவுக்கும் வராது இருப்பதே சிறந்தது. கவிஞரின் வாழ்க்கைக் குறிப்பில் வரும் 'உதும்பரர்' என்ற பெயர் இடத்தைப் பற்றி வந்த குடிப்பெயர் என்பர். 'யோட்மா' மாவட்டத்தில் 'பைன் கங்கை'யின் வடகரையிலுள்ள 'உமர் கேட்' தான் 'உதும்பரர்' என்று மிராசி கூறுகிறார்.

சொந்த ஊர் :

தன்னுடைய 'மகாவீரசரித'த்தின் முன்னுரையில் தென்னாட்டிலுள்ள பத்மபுரம் (அல்லது பத்மநகரம்) தன் குடும்பத்தினர் பிறந்த ஊர் என்று கூறுகிறார். மாலதிமாதவத்திலும், நாடக நிகழ்ச்சிகள் நடக்கும் இடம் 'பத்மாவதி' எனச் சொல்லப்படுகிறது. ஒரு ஸம்ஸ்க்ருத உரையாசிரியர், இது விதர்ப்ப நாட்டிற்குப் புறத்தே உள்ள நகர் என்று ஊகிக்கிறார். 'தக்ஷிணபதம்' (தென்னாடு) என்ற சொற்றொடர் மிகவும் தெளிவற்றதெனத் தோன்றுகிறது. முதன் முதலில், 'ஜெனரல் கன்னிங்ஹாம்' தான் சரித்திர பூர்வமாக பத்மாவதியை இடம் காட்ட முயன்றார். 'பவய', அல்லது 'பத்மவய' என்று 'நார்வரருக்கு' அருகில் உள்ள ஊர்தான் 'பத்மாவதி' என்றார். இது குவாலியர் சமஸ்தானத்தில், சிந்து நதியின் கரையில், 'பர' அல்லது 'பார்வதி' என்ற ஆற்றுக்கருகில் உள்ளது.

'தக்ஷிணபதம்' என்பது இன்னும் விரிவான பொருள் உடையது ; இது பீராரையும், மஹாராஷ்ட்ரத்தையும் உள்ளடக்கியது என்று டாக்டர் பண்டார்க்கர் குறிப்பிட்டார். 'பவபூதி' ஒரு தென்னாட்டவராய் இருந்து, நாக்பூர் பிரிவினைச் சேர்ந்த 'சந்தா' அல்லது 'சந்தாபுரத்துக்கு' குடி பெயர்ந்திருக்கலாம். ஓரிடத்தைப் பற்றி விரிவாகச் சொல்லும் திறன் பெற, ஒருவர் அந்த இடத்தில் பிறந்தவராய் இருக்க வேண்டும் என்ற அவசியமில்லை, ஆகவே கவிஞரின் பிறந்த ஊரான 'பத்மபுரமும்' அவருடைய நாடக நிகழ்ச்சி நடந்த இடமான 'பத்மாவதியும்' ஒன்றேயாக வேண்டும் என்னும் நியதியும் இல்லை. இந்த முடிவுகளை ஏற்ற மிராசி, நாக்பூர்-விதர்ப்பமாகாணத்தைச் சேர்ந்த 'பந்தாரா' மாவட்டத்தில் உள்ள பத்மபுரம் கவிஞனின் பிறந்த ஊர் என்று தீர்மானிக்கிறார். பத்மபுரத்தைத் தங்கள் தலைநகராகக் கொண்ட வாகடக மன்னர்களால், வெளியிடப்பட்ட ஒரு செப்புப் பட்டயத்தை, இதற்கு ஆதாரமாகவும் காட்டுகிறார். மேலும் அரசியல் கிளர்ச்சிகள், பவபூதியின் குடும்ப நலன்கள், தொல் பொருள் ஆராய்ச்சியில் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட இரு கோயில்களும், சிவனின் ஒரு படிவமும், தற்காலத்திய பத்மபுரத்துக்கு அருகே, தைத்திரீய சாகையைச் சேர்ந்த அந்தணக் குடும்பங்கள் இன்னும் இருப்பது-இவையெல்லாம், தன்முடிவை உறுதிப்படுத்துகின்றன என்கிறார்[7]. இருந்தும் அபிப்ராய பேதங்கள் இன்னும் நிலவுகின்றன. ஆகவே, நாமும் மேலும் ஆராய்ச்சியை எதிர்பார்த்து இருக்க வேண்டியுள்ளது.

காலப்ரியாநாதர் :

நாடக முன்னுரையில் கூறப்பட்டுள்ள 'காலப்ரியாநாதர்' என்ற தெய்வத்தைப் பற்றியும் - (இந்தத் தெய்வத்தின் திருவிழாக்களில் பவபூதியின் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன) - ஓர் உறுதிப் பிரச்சனை உள்ளது. ஸம்ஸ்க்ருத உரையாசிரியர்கள் 'காலப்ரியா' என்றால் 'அம்பிகா' அல்லது 'பார்வதி' 'காலப்ரியாநாதர்' என்றால் 'சிவன்' என்றும் சொல்கிறார்கள். தற்கால உரையாசிரியர்கள் உஜ்ஜயினியில் உள்ள 'மஹாகாலர்' தான் இந்தத் தெய்வம் என்கிறார்கள். ஆனால், இது தவறு, ஏனெனில் ஒரு காலும் 'மஹா காலருக்கு' இப்பெயர் வழங்கப்படவில்லை.

லேலே என்பார் 'காலப்ரியநாதரை' யமுனைக்குத் தெற்கேயுள்ள 'கல்பி' யோடு இணைத்தார்[8]. இதனை உறுதிப்படுத்த, மிராசியும் வலுவான காரணங்களைக் காட்டுகிறார்.

கிருஷ்ணனின் பிள்ளையான 'சாம்பன்' குஷ்டரோகத்தின் அல்லலுக்கு ஆளாகி, சூர்யபகவானின் அருளால், அப்பிணியி னின்றும் விடுபட்டான். புராண வரலாற்றின்படி, அத்தெய்வம் மூன்று இடங்களை உறைவிடமாகக் கொள்வதாக வாக்குறுதி அளித்தது. இவை, கிழக்கிலுள்ள கோணார்க்கம், மேற்கோடியில் உள்ள மூலஸ்தானம் (மூல்தான்), யமுனைக்குத் தெற்கேயுள்ள 'கல்பி'யும் ஆகும். 'காலப்ரியா' என்ற பெயரைக் கூறும் ராஜசேகரர், இவ்விடம் 'காதி புரத்துக்கு' (கனோஜ்)த் தெற்கே உள்ளது என்கிறார். இதனை யமுனை நதிக் கரையிலுள்ள 'கல்பி' யோடு இணைக்க முடியும். ஆகவே, 'காலப்ரியா நாதர்' என்றால், 'காலப்ரியா' அல்லது 'கல்பி'யின் தேவன்- அதாவது, சூர்யபகவான் என்று விளங்கும். காம்பேயிலும் 'ஸங்க்ளியிலும்' கண்டெடுக்கப்பட்ட செப்புப் பட்டயங்களுள், கி.பி.915ல் 'கனோஜ்' சூறையாடப்பட்டதுபற்றியும், ஒரு மாபெரும் சேனை காலப்ரியாவின் திறந்த வெளியில் தங்கிய தாகவும் கூறுகின்றன.

பவபூதியின் நாடக நிகழ்ச்சிகளைக் காணவந்த பெரிய கூட்டம், இந்த அகன்ற வெளியில் இருந்திருப்பது சாத்திய மாகிறது. 'மாலதிமாதவத்தில்' சூர்யனைப் போற்றும் ஒரு 'சுலோகம்' உள்ளது (1-3). ராஜசேகரின் குறிப்பினால், 'காலப்ரியா' (கல்பி')யிலிருந்து கனோஜ்வரை நாடக ஆசிரிய ரான பவபூதியின் புகழ் பரவியிருந்தது, இதனால், 'கனோஜ் மன்னனை, 'யசோவர்மனின்' பெரும் ஆதரவு அவருக்குக் கிடைத்தது எனத் தோன்றுகிறது. 'காலப்ரியாநாத'ரை சிவன் என்று—உஜ்ஜயினியின் மஹாகாலர் அல்லது ஒரு நாடகத்தில் கூறப்பட்டுள்ள 'மதுமதி நதியும்' 'பரா' நதியும் சங்கமமாகும் இடத்தில் உள்ள சிவலிங்க சுவர்ண பிந்து என்று கொள்வதைக் காட்டிலும், காலப்ரியாநாதரை, சூரியபகவான் என்று இணைப்பதற்கு, மிகவும் பொருத்த மான காரணங்கள் உள்ளன[3].

1 மஹாவீர சரிதமும் மாலதி மாதவமும்.

2 'சரணகுரவ' - மகாவீரசரிதம் முன்னுரை, மாலதி மாதவத்தின் பேருரையில், ஜகத்தாரர் இவ்வாறு விளக்குகிறார் :- 'சரண' என்னும் பதம் குறிப்பிட்ட வேத சாகையில் தனிப்பயிற்சி உடைய அந்தணர் சங்கத்தைக் குறிக்கும்.

3 'வீரராகவர்' கூறுகிறார் - 'ஸாம்பா-புநாது-பவபூதி-பவித்ரமூர்த்திஹி'
'அநந்தபண்டிதர்' மேற்கோள் காட்டுகிறார் :-
'கிரிஜாய' :- குசௌ-வந்தே-பவபூதி-ஸிதாந நௌ'.
'ஸ்ரீதரதாஸர்', 'ஸதுக்திகர்ணாமிருதத்தில்' காட்டும் மேற்கோள் :-

'காம் - தபஸ்வீ - கதோ - அவஸ்தாம்இதி - ஸ்மேராவிவ - ஸ்தநௌ' பந்தே கௌரீகநா ச்லேஷ - பவபூதி - ஸ்தாநநௌ.

4 'குன்ஹன்ராஜா' 'Survey of Indian Literature' என்னும் நூலில் விளக்கம் காண்க. (பக்கம் 183).

5 எஸ். பி. பண்டிட் :- Gaudavoho முன்னுரை (பம்பாய் சமஸ்கிருத வரிசை.

6 விவரங்களுக்குப் பின்வருபவைகளைப் பார்க்கவும் :- கேனே :- பவபூதி உ.ரா.ச. பதிப்பு முன்னுரை பக்கங்கள் xxi-xvi.
கர்மார்கர் :- பவபூதி - கர்நாடகப் பல்கலைக் கழக விரிவுரைகள்- தொடர்ச்சி 5 - பக்கங்கள் 8-9.
பெல்வல்கர் :- Late History of Rama - முன்னுரை Harvad University
ஹர்வே :- Observations on the life and literature of Bhavabhuthi (பிரெஞ்ச்) France, பக்கங்கள் 19 ff.
ஸி. குன்ஹன்ராஜா பட்டஉம் பேகாவின் 'ஸலோ வார்த்திகால்யகய' சென்னைப் பல்கலைக் கழகம் - ஸம்ஸ்க்ருதத் தொடர்கள் - 13 - முன்னுரைப் பக்கம் xxi ff.
மிராசி : சம்சோதன முவதாவளி சாரம் 3 (மராத்தி) மற்றும் பவபூதி
ஜி. கே. பட் : பவபூதி - உத்தரராமசரிதம் - முன்னுரை பக்கங்கள் 4 - 9.

(அ) மிராசி - 'சம்சோதன முக்தா' வளி - சாரம் 1 பக்கங்கள் 76-94 சாரம் 2 (பக்கங்கள் 67 - 76) (ஆ) அவருடைய பவபூதி என்ற நூல்

8 'மாலதிமாதவ - சார - வ - விசார' (மராத்தி) - பக்கம் 5.

9 (மிராசி -சம்சோதன முக்தாவளி - சாரம் 1) (பக்கங்கள் 95 - 103) : சாரம் 3 (பக்கங்கள் 35-40)
கர்மாக்கர் : பவபூதி (பக்கங்கள் 6-7);
ஜி. கே. பட். : உத்தரராமசரிதம் - முகவுரை (பக்கங்கள் 13 - 17).

அதிகாரம் 2.

பவபூதியின் படைப்புகளும், இலக்கியச் சார்புகளும்.

இப்போது நமக்குக் கிடைக்காத பல நூல்களை, பவபூதி எழுதி இருக்க வேண்டும் - இது ஒரு நல்ல ஊகமாகலாம். அவருடைய மூன்று நாடகங்களிலும் காணப்படாத, பல செய்யுள்கள் ஸம்ஸ்க்ருதத் தொகை நூல்களில் (Anthologies) அடங்கியுள்ளன. வாக்பதிராஜர் தன்னுடைய 'கௌடவகோ' வில் செய்யுள் 799-பவபூதியின் கடல் போன்ற எழுத்துக்கள் (படைப்புகள்) வரலாற்று நூல்களுக்கு ஓர் உயர் தூண்டு கோலாக இருப்பதைக் குறிப்பிடுகிறார். முந்தைய அதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்பட்ட 'சித்ஸூகி' என்பவர் கூறுகிறார் :- 'நாடக நாடிக முதலாக பிரபந்த நூல்களால் மட்டும் முன்னரே ஆப்தமானவை (பிரமாணம்) என்று போற்றப்பட்ட பவபூதி யில் எழுத்துக்கள், அத்தன்மையை இழந்துவிடுகிறதில்லை'[1]. பவபூதி, நாடிகங்கள், சாஸ்திரப் பிரமாண நூல்கள் போன்ற வேறு இலக்கிய நூல்களை எழுதியுள்ளார் என்று நாம் கொள்ளாவிடில் மேற்கண்ட கருத்துக்குப் பொருளே இருக்காது[2].

'மாலதி மாதவத்தில்', பவபூதி வேதங்கள், உபநிடதங்கள், சாங்கியம், இவைகளைப் பயில்வது பற்றிக் கூறுகிறார், 'மஹாவீர சரிதத்தில்' தன்னுடைய குருவின் பெயர் 'ஜ்ஞான நிதி' (அறிவுக் களஞ்சியம்) என்றும், அவர் மிகச் சிறந்த பரமஹம்ஸரென்றும் குறிப்பிடுகிறார். தத்துவத்துறையில் பவபூதியின் ஆழ்ந்த பரிச்சயம் நன்கு புலனாகிறது. ஆகவே, அவர் சாஸ்திர நூல்களை எழுதி இருந்தால் அதில் ஆச்சரியமில்லை. ஆனால், துரதிருஷ்டவசமாக பவபூதியின் நூல்களில் நமக்கு அவருடைய மூன்று நாடகங்களே - மஹாவீரசரிதம், மாலதிமாதவம், உத்தரராமசரிதம் - இப்போது கிடைத்துள்ளன.

இந்த மூன்று நாடகங்களின் தோற்ற முறையைப் பற்றி அறிஞர்களிடையே கருத்து வேறுபாடு நிலவுகிறது.

எம். ஆர். காளே கருதுகிறார்: 'மாலதிமாதவம்' கவிஞனின் இளைமைக் காலப்படைப்பு என்று.

இந்த நாடகம் சிருங்கார நாடகங்களின் பழைய மரபைப் பற்றியுள்ளது. இதில் சில சிறப்புப் பகுதிகள் இருந்த போதிலும் குறைகளும் எளிதில் புலப்படுகின்றன. இதற்கு மாறாக, இராமனைப் பற்றிய நாடகங்களில் ஒரு நெருங்கிய தொடர்பு உள்ளது[3].

அனந்தொராம் பருவாவைப் பின்பற்றும் சாரதா ரஞ்சன் ராய் இதற்கு முற்றிலும் மாறான கருத்தைத் தெரிவிக்கிறார்: 'மாலதி மாதவத்தி'ல் நடை வழுவின்றியும், ஈர்ப்புத் தன்மை அதிகமுடையதாகவும் உள்ளது. ஆகவே, அது பவபூதியின் இறுதிப் படைப்பாக இருக்க வேண்டும். 'மகாவீரசரிதத்துக்குப் பிறகு உத்தரராமசரிதம்' எழுதப்பட்டது. ஆயினும், முன்னது, பின்னரே நாடக அரங்கேறியது. இராம நாடகங்களில் வரும், கவிஞனின் முதிர்ந்த நிலையையும், சொல் வன்மையையும் பற்றிய குறியீடுகள் உண்மையில் வால்மீகியையே குறிக்கும் என்பது ராயின் கருத்து[4].

பலகாலம், இலக்கிய விமர்சனம் அவரவருடைய உணர்ச்சியைப் பற்றியே அமைகின்றது. ஒரு நூலில் உள்ள குறிப்புகளுக்கு வேறு பொருளும் இருக்கலாம். உதாரணமாக, 'உத்தரராமசரித'த்தின் முன்னுரை - முதற் காட்சியைச் சேரு கின்றது. ராய் அவர்கள் இது முன்னர் எழுதப்பட்டதற்கு அடையாளம் என்கிறார்: ஆனால், இது ஒரு விசேஷ அமைப் பாகவே இருக்கலாம்: இது போன்ற முன்னுரை, 'மாலதி மாதவத்திலும்' காணப்படுகின்றது. இரண்டு இராம நாடகங் களும், ஒரே வீர நாயகனைப்பற்றி அவனுடைய முன்பின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றி இருந்தபோதிலும், அவை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக எழுதப்பட்டு இருக்கவேண்டும் என்பது அவசியமில்லை. மூன்று நாடகங்களில் முன்னுரையிலும் தற்குறிப்புப் பகுதிகளுக்கு வேறு ஓர் ஊகம் செய்யலாம். மகா வீர சரிதம் வெளியிடப்பட்டபோது அதற்கு ஆதரவில்லாமல் இருந்ததால், கவிஞன் சினமடைந்து, அவனுடைய விமர்ச கனைப் பற்றிக் குறை கூற, மாலதிமாதவத்தின் முன்னுரையைப் பயன்படுத்தி இருக்கலாமல்லவா? 'உத்திரராம சரிதத்'தில் உள்ள கவிஞனின் உரை அவனுடைய வருத்தத்தைப் பிரதி பலிக்காமல் இருக்கலாம் — மாறாக பொதுமக்களின் சபல சித்தத்தை உணர்ந்த முதிர்ந்த நிலையைக் குறிக்கலாமே![5]

இலக்கிய முறையில் அணுகினால், வேறு விதமான கருத்தும் தோன்றும். (1) மகாவீரசரிதத்திலும், 'மாலதிமாதவத்திலும்' நீண்ட சுயசரிதம் காணப்படுகிறது. உத்தரராமசரிதத்தில் இது மிகவும் சுருக்கமாய் உள்ளது. (2) மகாவீரசரிதத்திலும், 'மாலதிமாதவத்திலும்', கதைப் போக்குச் சிக்கலாய் உள்ளது. முக்கியப் பாத்திரங்களும் பலவாய் உள்ளன. 'உத்திரராம சரிதத்திலோ, நிகழ்ச்சிகள், நாயகன் - நாயகி - இவர்களிடமே பொருந்துகின்றன: இதனால் பாத்திரப்படைப்பின் திறம் நிச்சயமாய் உயர்கின்றது. (3) 'மாலதிமாதவத்தில்' இளமைக் காதல் சித்தரிக்கப்படுன்கிறது. உத்தரராம சரிதத்தில் வளர்ந்த தம்பதியரின் முதிர்ந்த காதலே வெகு மேன்மையாகக் காட்டப் படுகின்றது. (4) 'மகாவீரசரிதம்', 'மாலதிமாதவம்', 'உத்தரராம சரிதம்' இவைகளை ஒன்றன் பின் ஒன்றாக ஆய்ந்தால், கதைப் போக்கில் திறமும், உணர்ச்சிகளின் உத்வேகமும் - (வெறும் காதல் எழுச்சி மட்டும் அன்றி) முறையே உயர்ந்துகொண்டே போகின்றன. ஆகவே, கால முறைப்பாகுபாடும் இப்படித்தான் இருக்க வேண்டும் என்பது யுக்திக்கும் பொருந்தும்[6].

போஜப்ரபந்தத்தில் வரையப்பட்டுள்ள கதைகள், பவபூதியை, காளிதாஸன், தண்டி, விரஞ்சி, இவர்களோடும், போஜ அரசனின் கொலுவோடும் தொடர்பு உள்ளதைக் காட்டு கின்றன. இத்தகைய கரைகளுக்குச் சரித்திர ரீதியில் ஒரு மதிப்பும் இல்லை. நெடுநாள் மரபாக வளர்ந்த, இந்தக் கவிஞர் களைப்பற்றிய உயர்மதிப்பை அவைகள் குறிக்கலாம் —— அவ்வளவே. அபூர்வமாக, ஒரு கவிஞனின் சிறப்புத்திறன்களை அவை சுட்டுகின்றன. பவபூதியும், ப்ராக்ருதக் கவிஞர்-வாக்பதி ராஜரும் கானோஜ் நாட்டு யசோவர்மனால் ஆதரிக்கப்பட்ட வர்கள். ஆகவே இவர்களுக்குள் தொடர்பு இருந்திருக்கலாம் என்பதை நாம் உறுதியாகக் கொள்ளலாம். [7].

---

1 'நாஹி-புரா-ஆப்தஏவஸந்-நாடக நாடிகா தீப்ரபந்த விரசன மாத்ரேன-அநாப் தோ பவதி-பவபூதி :- தத்வப்ரதீபிகா' (நிர்ணயஸாகர் பதிப்பு-பக்கம் 265).

2 குன்ஹன் ராஜா 'ச்லோக வார்த்தி காவ்யாக்யா' வுக்கு முன்னுரை-பக்கங்கள் 23-24 குறிப்புகளைப் பார்க்கவும். 'ஸர்வே ஆஃப் ஸான்ஸ்கிரீட் லிட்டரசர்' என்பதையும் பார்க்கவும்.

3 காளே-உத்தரராம சரிதப் பதிப்பு-முகவுரை - பார்க்கவும்.

4 ராயின் உத்தரராமசரிதப் பதிப்பு-முன்னுரை-பக்கங்கள் 11-18ஐப் பார்க்கவும்.

5 இந்த விவாதத்தைப் பற்றிய விவரங்களுக்கு, ஜி, கே. பட்டின்உ த்தரராம சரிதப் பதிப்பின் முகவுரை-பக்கங்கள் 17-24ஐப் பார்க்கவும்.

6 இதே முகவுரையில் பக்கங்கள் 24-25ஐப் பார்க்கவும். மேலும் கர்மாக்கரின் பவபூதி என்ற நூலின் பக்கங்கள் 81-85 : தோடர்மாலின் 'மகாவீரசரிதம்' முன்னுரை-பக்கம் 31 : பெல்வாக்கர் - (Later History of Rama) ஹார் வார்டு - ஓரியன்டல் சிரீஸ்-வால்யூம் 21-முகவுரை-இவைகளைப் பார்க்கவும்.

7 இதே முகவுரைப் பக்கங்கள் 26-27-குறிப்பு.

அதிகாரம் 3.

பவபூதியின் காலமும் சூழ்நிலையும்

[1]

யசோவர்ம அரசனுடனும், ப்ராக்ருதக் கவிவாக்பதி ராஜருடனும் பவபூதிக்கு இருந்த தொடர்பைக் கொண்டு, அவருடைய இலக்கிய காலத்தை முடிந்த வரையில் சரியாகக் கணித்து விடலாம்.

I அ. (அ): தன்னுடைய ராஜதரங்கணியில், கல்ஹணர் கூறுகிறார்:- 'வாக்பதிராஜர், பவபூதி, இன்னும் வேறு கவிஞர்களுக்கு யசோவர்மன் ஆதரவு அளித்தான். அவ்வரசன் முக்தாபீட லலிதாதித்யனுல் முறியடிக்கப்பட்டார்.

அவர் லலிதாதித்யனின் காலம் கி. பி. 693-730 க்குள் என்கிறார். ஆனால், சீன வரலாற்று முறையில், லலிதாத்ய னுக்கு முந்திய சந்திராபீடர், சீனச்சக்கரவர்த்திக்கு, ஒரு தூதுவரை அனுப்பியதாகவும், அவரிடமிருந்து கி. பி. 713ல் ஒரு பட்டம் பெற்றதாகவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. லலிதா தித்யனுமே, கி. பி. 736க்குப் பிறகு, சீன நாட்டுக்கு ஒரு தூது அனுப்பியுள்ளான். இதன் காரணமாக, கல்ஹணர் குறித்த தேதிகளில் சுமார் 31 ஆண்டுகள் திருத்தப்பட வேண்டியுள்ளன. ஆகவே, லலிதாதித்யனின் காலம் கி. பி. 724 - 761 (அல்லது 731 - 767) எனத் தோன்றுகிறது. மேலும் லலிதாதித்யனால், யசோவர்மன் முறியடிக்கப்பட்ட காலம் கி. பி. 733 என்று கொள்ளலாம்.

(ஆ) மத்திய இந்தியாவைச் சேர்ந்த ஓர் அரசன்- 'இ—ச—ஃபான்— மோ; (I— CHA— FON— MO) என்னும் பெயரினன் சீனாவுக்கு கி. பி. 731 ஆண்டில் ஒரு தூதுவரை அனுப்பியதாகவும் சீன வரலாறு தெரிவிக்கின்றது. டாக்டர் மிராசி இது யசோவர்ம அரசன்தான் என்கிறார். மேலே கண்டபடி, லலிதாத்யனின் ஒரு காலத்தவனான யசோவர்மன் தன்னுடைய ஆட்சியை, கி. பி. 725—ல் துவக்கியிருக்கலாம்.

(இ) ராஜசேகரஸூரி என்னும் ஜைன ஆசிரியர் (காலம் சுமார் கி. பி. 1348 ஆண்டு) சொல்கிறார்:— 'யசோவர்மனின்

மகனான அமரஜா என்பவன், கி. பி. 750 ஆண்டில் ஜைன மதத்தில் சேர்ந்தார்' என்று. அமரஜா கி. பி. 754-ஆம் ஆண்டில் சிம்மாசனத்துக்கு வந்தார். ஆகவே, யசோவர்மன், கி. பி. 750 - 754 காலத்தில் இறந்திருக்க வேண்டும். அவருடைய ஆட்சிக் காலம் கி. பி. 725-752 ஆக வரையறை செய்யப்படலாம்.

(ஈ) வாக்பதிராஜர், தன்னை ஆதரித்த யசோவர்மனைப் பெருமைப் படுத்த கௌடவாகோ என்ற காவியத்தை இயற்றினார். இந்த ப்ராக்ருதப் பெரும் காவியத்தில், யசோவர்மன் கௌட அரசனை வெற்றி கொண்டது விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. இந் நூலின் 829ம் பாட்டில், ஒரு சூர்யக்கிரஹனம் குறிக்கப்படுகிறது. ஜேகோபி இது கி. பி.733 ஆண்டு ஆகஸ்டு 14 ஆம் தேதி அன்று ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று கணித்துள்ளார். ஆகவே இந்தக் கவிதை நூல், கி. பி. 735 ஆம் ஆண்டு அளவில் முடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று கொள்வது காரணப் பொருத்தமாய் இருக்கும்.

இந்தச் சான்று, பவபூதியின் காலம் ஏழாவது நூற்றாண்டின் இறுதியிலிருந்து எட்டாவது நூற்றாண்டின் முதல் பத்துக்களில் இருக்க வேண்டும் என்று காட்டுகிறது. மேலும், இதை கி.பி. 700-730 என்று குறிப்பாய்க் கொள்ளமுடியும். ஏனெனில், வாக்பதிராஜர், பவபூதியைப் போற்றுவதுமன்றி, தன்னுடைய கவிதைகளுக்கு, அவருடைய உத்வேகம் ஆற்றல் அளித்தது என்று பெருமையாகக் கூறுகிறார்.

II. இப்படிச் சரித்திரச் சான்றுகளால் நிர்ணயிக்கப்படும் கால வரை, இலக்கியச் சான்றுகளாலும் உறுதி பெறுகிறது.

(அ) பவபூதியின் எழுத்தில், காளிதாஸனின் பாதிப்பு நன்கு தெளிவாகிறது. துஷ்யந்த - சகுந்தலா, புரூரவா - ஊர்வசி, இந்த தம்பதிகளின் காதல் திருமணம் பண்டித கௌகி - காமந்திகியின் நிலையை ஒக்கின்றது: மாதவனின் உரைகளில் மேகதூதத்தின் குறிகள் தென்படுகின்றன; துஷ்யந்தன் தன்னுடைய குமாரனை மெய்த் தோற்றத்தில் உள்ள சில சிறப்பு அடையாளங்களால் உணர்கிறான். இந்தக் காட்சி, இராமன் தன் குமாரர்களை அறிந்துகொள்ளும் நிகழ்ச்சியைப் பெரிதும் ஒக்கின்றது. ஆகவேகாளிதாஸனின் நாடகங்களும் கவிதைகளும், பவபூதியை மிகவும் ஆட்கொண்டன என்பது புலனாகும். காளிதாஸனுக்குப் பிற்பட்ட

வராகத்தான் பவபூதி இருக்க வேண்டும் என்பது இயல்பான முடிவுதான்.

(ஆ) பாணனோ (கி. பி. 606-647), அல்லது தண்டியோ (அவந்தி ஸுந்தரிகதையில்) பவபூதியைக் குறிப்பிடவில்லை. இது இவ்வகைச் சான்றாயினும், பொருள் பொதிந்த உண்மைதான். பவபூதி கி. பி.700 ஆண்டுக்கு முற்பட்டிருக்க முடியாது என்பது வெளிப்படை.

(இ) பல இலக்கிய ஆசிரியர்களும், அலங்கார சாஸ்திரக் காரர்களும் பவபூதியைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். அவருடைய வாசகங்களை மேற்கோளாகவும் காட்டியுள்ளனர். உதாரண மாக க்ஷேமேந்திரர் (கி. பி. 11 வது நூற்றாண்டு) மம்மடர் (கி. பி. 11 வது நூற்றாண்டு), மஹிமபட்டர் [கி. பி. 11 வது நூற்றாண்டின்], முற்பகுதி ஸோமதேவர் கி. பி. 10 நூற்றாண்டு] தனஞ்ஜயர் (கி. பி. 11 வது நூற்றாண்டு], ஸோத்தலர் (உதயன ஸுந்தரி கதையின் ஆசிரியர் – கி. பி. 1050 ஆண்டுக்கு முற்பட்டவர்), குண்டகர் (சுமார் கி. பி. 1000 ஆண்டு], அபிநவகுப்தர் (கி. பி. 980 — 1020], நாடக ஆசிரியர், ராஜசேகரர் (கி. பி. 10வது நூற்றாண்டின் முற் பகுதி - இவர் தன்னை பவபூதியின் மறு அவதாரம் என்று உரிமை கொண்டாடுகிறார்]. கி. பி. 11 வது நூற்றாண்டி லிருந்து இயற்றப்பட்ட தொகை நூல்களில், பவபூதியிலிருந்து மேற்கோள்கள் உள்ளன. வாக்பதிராஜரைத் தவிர, வாமனர் (கி. பி. 8 வது நூற்றாண்டு), பவபூதியின் இரண்டு சுலோகங் களை உதாரணமாகக் காட்டியுள்ளார். இவரே, காலத்தி னால் மிகவும் முற்பட்ட கவிதை இலக்கண ஆசிரியர். எனவே பவபூதியின் இலக்கிய படைப்புகள் சுமார் கி.பி. 700 முதல் 730 க்குள் எழுந்தன என்று நிச்சயிக்கலாம்.

[2]

கவிஞனின் சுயச் செய்திகளிலிருந்து நாம் அறிவது என்னவெனில் - விதர்ப்ப நாட்டிலுள்ள பத்மபுரம் இவருடைய ஊர்; தமது இலக்கிய வாழ்வைத் தேடி, இவர் பத்மாவதிக்குச் சென்றார். இறுதியில் கானோஜ் அரசனான யசோவர்மனால் ஆதரிக்கப்பட்டார் - இவ்வளவே. அவருடைய வாழ்வில் விதர்ப்ப நாடும், வட இந்தியாவும் தொடர்பு பெற்றன எனத் தெரிகிறது.

இந்தக் காலத்தில் [ஏழாவது, எட்டாவது நூற்றாண் டில்] காஷ்மீரம், லலிதாதித்யரால் ஆளப்பட்டது. அவருக்கு

நிகரான திறன் பெற்ற யசோவர்மனின் தலைநகரம் கானோஜ். பின்னவர் கி. பி. 725 ஆண்டில் சிங்காசனம ஏறினார்.

காஷ்மீரின் வரலாற்று ஆசிரியரான கல்ஹணர் தன்னுடைய ராஜதரங்கிணி என்னும் நூலில், வரைந்துள்ளார் - யசோவர்மனை சுமார் கி. பி. 740 ஆம் ஆண்டில் லலிதாதித்யர் முறியடித்தார் - என. ஆயினும் இவ்விரண்டு அரசர்களும் பல அரசியல் வெற்றி பெற்றவர்கள் எனவும் சமயம், இலக்கியம் மற்றும் கலைகளை, இவர்கள் ஆதரித்தார்களெனவும் சொல்லப் படுகிறது. இக்காலத்தில் விதர்ப்ப நாட்டின் அரசியல் சித்திரம் சற்று மாறுபட்டிருந்தது. ராஷ்ட்ரகூட வம்சத்தைச் சேர்ந்த நன்னராஜர் விதர்ப்ப நாட்டில் ஆட்சி புரிந்தார். இவ் அரசர்கள் முதலில் மாஹிஷ் மதியைச் சார்ந்த காலசூரி அரசர்களின் ஆட்சிக்குக் கீழ்ப் பட்டிருந்தனர். பின்னர் பாதாமியின் சாளுக்கிய அரசர்களில், இரண்டாம் புலிகேசி என்பவர் காலசூரிகளை அடக்கி தன்னுடைய ஆட்சியை மும்மஹாராஷ்ட்ரங்களிலும், விஸ்தரித்தபோது, புலிக்கேசிக்குக் கீழ்ப்படிந்தனர். மும்மஹாராஷ்ட்ரங்கள் என்றால், விதர்ப்பநாடு, வட மகாராஷ்ட்ரம், தென்பகுதியான குந்தள நாடு, இவைகளைக் குறிக்கும். ஆகவே, வாகடர்களுக்குப் பின்னர், விதர்ப்ப நாட்டை ஆண்ட ராஷ்ரகூடர்கள், ஒரு பேரரசுக்கு உட்பட்டவர்களே. பத்மாவதி [குவாலியரின் வடமேற்குப் பகுதியில் உள்ள 'பதம்பவயம்' என்பது]. கி. பி. மூன்று அல்லது நான்காவது நூற்றாண்டிலிருந்து, பாரசிவவம்சத்தைச் சேர்ந்த நாக அரசர்களால் ஆளப்பட்டது. இதற்குப் பிந்திய வரலாறு நமக்குத் தெரியவில்லை. ஆயினும், பவபூதி தன்னுடைய மாலதிமாதவத்தில் வர்ணித்திருப்பதை நோக்கும்போது, இந்த நகரம், கி. பி. எட்டாவது நூற்றாண்டுவரை வளம் பொருந்தி இருந்திருக்கலாம் என ஊகிக்க முடியும். இந்தக் காலத்தில், விதர்ப்பநாட்டில் ஒரு நிலையான பேரரசு, இல்லாததால்தான் பவபூதி தன்னுடைய சொந்த ஊரைவிட்டு, பத்மாவதியில் வாழ்வு தேட முற்பட்டு பிறகு வடதிசை சென்று, கானோஜில் அரசு ஆதரவு பெற நேர்ந்தது.

விதர்ப்பாவில் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ள செப்புப் பட்டயங்களில் காணும் கொடைகளை நோக்கும்போது, கி.பி. ஏழாவது நூற்றாண்டில் விதர்ப்ப நாட்டை ஆண்ட நன்னராஜருக்கு 'பிராம்மண' சமயத்தில் பற்று இருந்ததென்று ஊகிக்கலாம். ஆயினும் யசோவர்மனின் ஆட்சி காலத்தில், வட இந்தியாவில்

பௌத்தம், ஜைனம் உள்பட பல சமயங்களும் கொள்கைகளும் பரவின. வாக்பதிராஜர் தன்னுடைய கௌடவாகோ என்னும் நூலில், ஹிந்து தெய்வங்கள் பலவற்றைக் குறிப்பிடுகிறார். போர்க்காலத்தில் யசோவர்மன் விந்தியவாஸினி என்னும் பெண் தெய்வத்தை தரிசிக்கப் போனதைப் பற்றி, கொஞ்சம் விரிவாகவே வரைகிறார். இவ்விவரணத்தில், மனித மண்டையோடுகளை [கபாலங்களை] அத் தெய்வத்துக்குக் காணிக்கையாய் அளிப்பது, பேய்கள் குருதியைக் குடிப்பது, தெய்வத்தின் அனுக்ரஹத்தைப் பெற, மானுட இறைச்சியை விற்பது——இவை போன்றவை வருகின்றன. இவ்விவரணங்கள் காபாலிகச் சமயத்தினர்க்கு தனி உரிமையானவை. இந்தக் காலத்தில் இச்சமயத்தினர் பரவியிருந்ததை மாலதி - மாதவ நாடகத்தில் வரும் காபாலிகபூஜைக் காட்சி பிரதிபலிக்கின்றது. பௌத்த ஜைன சமயங்களுக்கும், சார்புடையவர்களும், ஆதரவாளர்களும் இருந்தனர். யசோவர்மனின் அமைச்சர் மகன், நாலந்தா வித்யாபீடத்தைச் சார்ந்த முனிவர்களுக்கும், கோயில்களுக்கும் கொடையளித்ததாகத் தெரிகிறது. யசோவர்மனின் சொந்த மகனும், வாரிசுமான அமராஜரே ஜைன சமயத்தில் சேர்ந்தார் ; பத்மாவதியில் புத்த ஸ்தூபிகளின் இடிபாடுகள் காணப்படுகின்றன. காஷ்மீரத்திலும், ஹிந்து சமயமும், பௌத்தமும், உடனாகவே வளர்ந்து வந்தன. காஷ்மீர் அரசர்கள் ஹிந்துக்கள், லலிதா தித்யர், பல ஹிந்துக் கோவில்களைக் கட்ட உதவியதை அறிகிறோம்——இவைகளில் ஸ்ரீநகரக் குன்றின் மேல் கட்டப்பட்ட சூர்யனுக்குரிய மார்த்தாண்ட கோயில் ஒன்றாகும் ; இதன் இடிபாடுகள் இன்றும் காணப்படுகின்றன. லலிதாதித்யர் தாராள மனம் படைத்த ஒரு அரசர் ; அவர் சமய தர்மங்கள், பொதுநலப் பணிகள் — எனப்பல புரிந்துள்ளார். பவபூதியின் நாடகங்களில் நாம் காணும் சமயக் காழ்ப்பில்லாத சூழ்நிலையும் பல சமயங்கள் இடையே தாராள மனப்பான்மையும், பிராம்மண மதத்தின் செழுநிலையும், அக்காலவரையில், அப்பகுதியில் நிலைவிய, உண்மை நிலைமையின் பிரதிபலிப்பாகவே இருக்கலாம்[1].

இலக்கிய வளர்ச்சிக்கும், விஸ்தரிப்புக்கும் கூட, சூழ்நிலைகள் பொதுவில் சாதகமாக இருந்திருக்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது. யசோவர்ம அரசனே, கவிதை நாடக நூல்களுக்குப் பரிவுடையவனாய் இருந்தான். அவனுடைய குறுங்கவிதைகள், ஸம்ஸ்க்ருதத் தொகை நூல்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. இப்போது நமக்குக் கிடைக்காத இராமாப்யுதயம் என்னும் நாடக நூலை, அவன் எழுதினானென்றும், ஒரு கூற்று உள்ளது.

அவனுடைய அரசாங்கக் கவிஞரான வாக்பதிராஜர் தன்னுடைய ஆதரவாளனைப் போற்றும் வகையில் ஒரு கவிதை புனைந்திருந்தார். இதுவே அவருக்கு அரசிடம் செல்வாக்கு அளித்து, 'கவிராஜர்' என்ற பட்டத்தையும் பெற உதவியது. 'கௌடவாஹோ' என்ற இக்கவிதை இருவகையில் சிறப்புடையது ; அது ப்ராக்ருத மொழியில் இயற்றப்பட்டுள்ளது ; அதனில் அலங்கார அணிகளின் நயமும், நடையின் நளினமும் தவிர, கிராம வாழ்க்கையைக் காட்டும் சித்திரம் நம்மை அதிகம் ஈர்க்கும். வாக்பதிராஜர் 'மதுமதன விஜயம்' என்ற இன்னொரு ப்ராக்ருத மொழிக் கவிதையையும் சில தனிக் கவிகளையும் இயற்றியதாகக் கூறப்படுகிறது. இவை பிற்காலத்தில், புகழ் பெற்ற ப்ராக்ருதத் தொகை நூலான 'காதாஸப்தசதி'யில் இடம் பெற்றன. இப்பொழுது நமக்குக் கிடைக்காவிடினும், அக்காலத்தில் வேறு இலக்கியப் படைப்புகளும் தோன்றியிருக்கும்.

கானோஜ் அரசரான யசோவர்மனின் ஆதரவை தன் வாழ்க்கையின் பிற்பகுதியிலேயே பவபூதி பெற்றார் என்பது உண்மையே. ஆயினும் அவர் யசோவர்மனின் அவையில் பெருமைப்படுத்தப்பட்ட கவிஞர். எனவே, கல்ஹணர் கூறுகிறார் : வாக்பதிராஜரும், தன்காலத்தவரும், முதியவருமான பவபூதியை, மனமாரப் போற்றி இருப்பதால், பவபூதியின் கவிதைத் திறனும், புகழும் உறுதிப்படுகின்றன. அரசாங்க ஆதரவைப் பெறுமுன்பே, பவபூதியின் நாடகங்கள் காலாப்ரியநாதரின் விழாக்காலத்தில், அவருக்கு நன்கு தெரிந்த ஒரு நடிகக்குழுவினால், அரங்கில் தோன்றின. இச் செய்தியை பவபூதியே தன்னுடைய நாடக நூல்களின் முன்னுரையில் கூறியுள்ளார். இதனால் பவபூதிக்கு, சாதாரண மக்களிடமாவது செல்வாக்கு இருந்தது என நாம் ஊகிக்கலாம். ஆயினும் அவர் தன்னுடைய மாலதிமாதவத்தின் முன்னுரையில் விமர்ச்சகர்களைச் சாடியிருப்பதற்குக் காரணம் எதுவாய் இருந்திருக்கும்? அவரைப் பற்றி அவதூறைப் பரப்பியவர்கள் யாராக இருந்திருப்பர் ?[2] உள்ளடக்கிய ஒரு கசப்புணர்ச்சி, இந்தக் கூற்றிலே தொனிக்கின்றது, உத்தரராம சரிதத்தில். முன்னுரையில் வரும் ஸூத்ரதாரனின் பொதுவாழ்வில் தோன்றும் அவதூறுகளைப்பற்றிய, தத்துவச் சமாதானமும் இவ்வகையதே.[3]

அக்காலத்திய சூழ்நிலை, இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு, குந்தகம் செய்யக்கூடியதாகத் தோன்றாததால், பவபூதியின் மேற்கண்ட

கூற்றுக்கள், அவருடைய சொந்த அனுபவத்தின் விளைவாகவே இருக்க வேண்டும். இது இப்போது நமக்குத் தெளிவாகவில்லை.

இலக்கிய விமர்சகர்கள் வழக்கமாகக் கூறும் காரணம் என்னவெனில் பவபூதியின் முதல் நாடக நூலான மஹாவீர சரிதம், அரங்கில் வெற்றிபெறவில்லை என்பதே. உணர்ச்சி மிக்க கவிஞரான அவர், இந்தத் தோல்வியைப் பொறுத்துக் கொள்ள முடியாது வருந்தினார். ஆயினும், தன்னுடைய கல்வி கேள்விகளிலும் கவித்திறனிலும் அவருக்கு உறுதியான நம்பிக்கை இருந்தது. ஆகவே, அவர் தன்னுடைய இரண்டாவது நாடகநூலின் முன்னுரையில் உணர்ச்சி வேகத்தோடு விமர்சகர்களுக்கு மாற்றம் அளித்தார். இப்படிச் சொல்வது, சாத்தியம்தான். இருந்தாலும் அந்த முன்னுரை, எந்த நூலைச் சார்ந்ததோ, அதனையே பொதுவாகக் குறிப்பிடுகின்றது. ஒத்து நோக்கும்போது, மாலதிமாதவம் என்னும் அந்நூல் ஒரு நல்ல நாடகம்தான்; கவிஞன் இலக்கியத்துக்கு வேண்டிய பகுதிகளை ஓரளவு நன்குணர்ந்தே எழுதுகிறார்; இதனால் இது ஓர் இன்பமளிக்கும் நாடகமாகின்றது. ஆகவே, அவர் விமர்சகர்களைச் சாடுவதில், ஒருபொருளும் இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை.

அண்மையில், வேறு ஒரு விமர்சகர் ஒரு புது விளக்கம் தந்துள்ளார். பவபூதி சாடுவது, பாணபட்டரின் பிள்ளையையும், பாணரின் உரைநடைக் கதைகளையும், அவருடைய கனத்த, அணிமிக்க நடைப்போக்கையும் போற்றி, அதற்கு ஒரு பிரதி பலிப்பை வெறுத்தும் வந்த இலக்கிய வட்டத்தையும்தான்-- சிருங்காரப் பகுதிகளின் விவரணங்களிலும், ஆக்கப்போக்கு வகையிலும், மாலதிமாதவத்துக்கும், பாணரின் காதம்பரிக்கும், ஓரளவு நெருங்கிய ஒற்றுமை புலனாகின்றது. பவபூதியின் காலத்துக்கு முந்திய நூற்றாண்டில், பாணருக்கு இலக்கியப் பெருமையும் வலிமையும் இருந்தது. பாணரின் புகழுக்கு, ஹர்ஷ சக்கரவர்த்தியின் ஆதரவு பெருமை ஊட்டியது. ஆகவே, பாணரைப் பின்பற்றுவதில், சில இலக்கிய ப்ரக்ருதி களுக்கு, ஆத்திரம் எழுந்தது: பவபூதி இதற்கு மாற்றம் தரவும் நேர்ந்தது.[4] இது ஒரு கூற்று - பாணருக்கும் பவபூதிக்கும் உள்ள தொடர்பு, கொஞ்சம் கூட நெருக்கமில்லாததுதான்- இருவருக்கும் இடையில் ஒரு நூற்றாண்டு வித்தியாசம் இருந்ததல்லவா ?

பவபூதியின் நாடகங்கள், பாணரின் இலக்கியப் படைப்பு களில் ஆர்வம் மிக்க இலக்கிய வட்டத்துக்கு உடனேயே கிடைத்

ப—2

திருக்கும் என்று கொள்வது மிகையே ஆகும். இதற்கு மாறாக, பவபூதியின் நாடகங்களின் ஆதிகால நோக்கர்கள் (பார்வையாளர்கள்) விழாக்காலக் கூட்டங்கள் தான் எனத் தோன்றுகிறது. அவருக்கு விஷயம் அறிந்த பார்வையாளர்கள் கிடைத்து வாக்பதிராஜரின் உற்ற தோழமையும் வாய்த்த போது அவருடைய கவிதைத்திறன் நன்கு உணரப்பட்டது. பவபூதியின் படைப்புக்களைப் பற்றிய மரபு விளக்கங்கள் சாதகமாகவே உள்ளன. மரபுப்படி, பவபூதி காளிதாசனுக்கு அடுத்த பெருமையுள்ளவர். ஆகவே, பவபூதியின் உணர்ச்சிமிக்க சாடுதல்களுக்கு காரணத்தை அவருடைய தனி வாழ்க்கையில் தேடுவதே, யுக்திக்குப் பொருத்தமுடையதாகும். என்னுடைய கருத்து என்னவெனில் இந்தப் பிரச்சினை, பவபூதியின் முதல் நாடகத்தைப் பற்றியதன்று; அவருடைய நாடகப் படைப்பு முழுவதின் இயல்பையே சார்ந்ததாகும். பவபூதிக்கு முன் விளங்கிய நாடக ஆசிரியர்கள் -- பாஸன், காளிதாஸன், சூத்ரகர், ஹர்ஷர் ஆகியவர் — இலக்கியப் போக்குகளைத் தோற்றுவித்தனர். அவர்கள் நாடகங்கள் இயற்றினார்கள் ; அவைகளில் உரையாடல்களைக் கூடியமட்டும் ஸம்ஸ்க்ருதப் பேச்சின் இயல்பிலேயே அமைத்தார்கள். பலதிறப்பட்ட விஷயங்களையும் மாறுபட்ட உணர்ச்சிகளையும் கையாண்டார்கள் ; ஆயினும் சிருங்கார ரஸத்துக்கு உரிய பங்கை அளித்தார்கள். கனமான நிகழ்ச்சிகளைப் பயன்படுத்தினாலும், நாடகமானது, பொதுமக்களின் பலதிறப்பட்ட சுவைகளுக்கு ஏற்ற நிலனாய், மகிழ்ச்சியளிக்கும் பொழுதுபோக்காக அமைந்தது. பவபூதி தன் இயற்கைக் குணத்தாலும், பயிற்சியாலும் உயர்ந்த கருத்துக்களையே போற்றிய அறிவாளியாக இருந்தார் எனத் தோன்றுகிறது. ஸுபந்து, பாணர், தண்டி- இவர்கள், காதலும் வீர நிகழ்ச்சிகளும் நிறைந்த தங்களுடைய கதைகளில், கையாண்ட அணிமிக்க உரைநடை, பவபூதியை அறிவுபூர்வமாக ஈர்த்திருக்க வேண்டும். அவர் இந்நடையை நாடக உரையாடலுக்குப் பயன்படுத்தினார். சிருங்காரவிஷயங்களைப் பற்றி எழுதினாலும், கனத்த பாவத்தையும் தத்துவ விளக்கத்தையும் அவரால் தவிர்க்கமுடியவில்லை. பவபூதியின் நாடகங்களில், மகிழ்ச்சியுடன் கூடிய இலேசான சூழல் இல்லை. அவர் தம்முடைய நாடக அமைப்பில் கொண்டு வந்த அறிவுச் சாயலும், அணிமிக்ககனத்த நடையும் ஒரு புதியபோக்குத்தான்: இதனையறிந்து அனுபவித்துப் போற்ற சிலகாலவரை அவசியம் இருந்திருக்க வேண்டும். உணர்ச்சிமிக்க இந்தக் கவிஞர், உடனே தனக்குப் போற்றுதல் கிடைக்காததற்கு வருந்தி, தன்னுடைய நாடக வாழ்வின் முற்பகுதியில் கசப்பு நிலையில் இருந்தார்

என்று கொள்வது ஓர் ஈர்ப்புள்ளதுதான். இருந்தும், பவபூதி சாடுகிற இகழ்ச்சி, வேறு ஒரு இடத்திலிருந்துதான் வந்தது என்று நான் எண்ணுகிறேன்.

பவபூதியின் தனித்த மற்றும் குடும்ப வரலாற்றில் நமக்குத் தெரிவது என்ன என்றால், அவர் கல்விமிக்க, புரோகித அந்தண வம்சத்தைச் சேர்ந்தவர்; சாஸ்திரங்களிலும் நன்கு பயிற்றப் பட்டிருந்தார். ஒருவேளை அவருடைய குடும்பமும் உறவினரும் நண்பர்களும், அவர் (தங்களைப்போல்), புரோஹித, சாஸ்திர வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளுவார் என எதிர்பார்த்திருக்கலாம். இதற்கு மாறாக பவபூதி, வேதமுறைச் சடங்குகள், சாஸ்திரச் சார்புடைய வாழ்க்கையை விட்டுவிட்டார். இவைகள் இலக்கிய வாழ்வுக்கு ஒரு பயனும் தரா என்பது அவர் கருத்து.[5] அவர் நடிகர்களோடு நட்பை வளர்த்து, அவர்கள் நடிக்குமாறு, நாடகங்கள் இயற்றினார். பழைய சம்பிரதாயத்தில் ஊறிய சமூகம் — அதனின் உயர் குடும்ப மரபிலிருந்து, பிரிந்து போவதை, பண்டைய சமூகம் சகித்திருக்க முடியாது.

பவபூதியின் சொந்த உறவினரும், குடும்ப நண்பர்களும், அவருடைய இலக்கிய முயற்சிகளையும், அக்காலத்தில் சமூகத்தில் மிகவும் கீழ்நிலையினராகக் கருதப்பட்ட நடிகர் களோடு அவர் பழகுவதையும் வன்மையாய்க் கண்டித்திருக்க வேண்டும். இந்த எதிர்ப்பின் கசப்பு நினைவு தன்னைச் சார்ந்த வரிடமிருந்து வந்ததால் பவபூதியிடமிருந்து நீங்கவே இல்லை; அவர் தம்முடைய மிகச் சிறந்த நாடகமான உத்தரராம சரிதத்தை எழுதப் புகுந்தபோதும் நிலைத்திருந்தது. இதுதான் பவபூதியின் உணர்ச்சி மிக்க எதிர்ப்புக்குக் காரணம் என நான் கருதுகிறேன். பவபூதி தன் சொந்த ஊரைவிட்டு, பத்மா வதிக்கும், கல்பிக்கும் அலைந்து, இறுதியாக கானோஜ் அடைந்து, யசோவர்ம அரசனின் ஆதரவில் அங்கே நிலைத்த தற்கும் இதுவே காரணம் என நாம் தெளியலாம்.

---

1 அரசியல் வரலாற்று விவரங்களுக்கு டாக்டர் மிராசீயின் நூல்களைப் பார்க் கவும். - 'வாகடக அரசர்களும், அவர்கள் காலமும்' 'காலசூரி அரசர்களும் அவர்கள் காலமும்' (இவை மராத்தியில் எழுதப்பட்டவை) 'பவபூதி' என்ற குறிப்புக்களும்.

2 அவருடைய உரையின் முழுவடிவம் பின்வருமாறு :-
மாலதி மாதவம் 1ல் பக்கம் 6 :
'யே-நாம கேசித்-இஹந : ப்ரதயந்திய-வஜ்ஞாம்-ஜாநந்தி-தே-கிம்பி-தான்-ப்ரதிநைஷயந :
உத்பத்ஸ்யதே அஸ்திமம-கோ-அபி-ஸமானதர் காலோ-
ஹி அயம்-நிரவதிர் விபுலா சப்ருதிவீ.'

3 உத்தரராமசரிதம் 1ல் 5ஆம் பக்கத்தைப் பார்க்கவும்:-
ஸர்வதா வ்யவஹர்த்தவ்யம் குதோஹி வசநீ யதா
யதா-ஸ்த்ரீயாம் ததா வாசாம் ஸாதுத்வே-துர்ஜநோ-ஜந:

4 ஜி.ஸி. ஜாலா :-
'பவபூதியும் அவருடைய காலத்துப் பழிப்போரும்' என்ற கட்டுரை-
ஜெர்னல் ஆஃப் தி ஓரியன்டல் இன்ஸ்டிட்யூட், பரோடா
-தொகுப்பு 14-எண் 3-4-மார்ச்-ஜூன் 1965-பக்கங்கள் 448-463.

5 மாலதி மாதவம் 1ல் 7ஆம் பக்கம் பார்க்கவும்-
யத்வேதாத்யயநம் ததோபநிஷதாம் ஸாங்க்யஸ்ய
யோகஸ்யசஞானம்-தத்கதநேன-கிம்-நஹி-தத:
கச்சித்குஷோ-நாடகே'.

அதிகாரம் 4.

பவபூதியின் நாடகங்கள்

1. மகாவீர சரிதம்.

[I]

மகாவீரன்' (அதாவது பெருங்கதாநாயகன்) இராமன் தான். இந்த நாடகம் வால்மீகி இராமாயணத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு இராமனின் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்து பட்டாபிஷேகம் வரையிலுள்ள முற்பகுதி வாழ்க்கையைப் பற்றிக் கூறுகிறது. வால்மீகியின் தெய்வாம்சக் கவிதையின் அசாதாரண ஈர்ப்பும், அழகும், பவபூதிக்குத் தனியாய் இருந்த இராம பக்தியும் இந்த முதல் நாடகத்தை இயற்றத் தூண்டியது.[1] கையெழுத்துப் பிரதிகளின் சான்றினாலும், ஸம்ஸ்க்ருத உரை ஆசிரியர்களின் கூற்றினாலும், அவர் அங்கம் 5, பாட்டு 46 வரை மட்டுமே எழுதினதாகத் தோன்றுகிறது. எஞ்சிய பகுதி, பிறரால் எழுதப்பட்டது. வடக்கில் புழக்கத்திலுள்ள பிரதி விநாயக பட்டர் என்ற கவிஞனாலும், தெற்கில் வழங்கும் பிரதி ஸுப்ரமண்யா என்பவராலும், எழுதப்பட்டன. பேர்தெரியாத ஒருவரால் எழுதப்பட்ட இன்னொரு பிரதியும் உள்ளது. வடக்கில் வழங்கும் பிரதியே மற்றவைகளைவிட பொதுவாய் ஒப்புக் கொள்ளத்தக்கது என்று தோடர்மாலும், ரத்னமையரும் (நிர்ணய ஸாகர்பதிப்பு) கருதுகின்றனர். மேலும், தோடர்மால் இது பவபூதியின் சொந்தப் படைப்பு என்றும் கொள்ள விழைகின்றார்.[2] உண்மையில், இந்நூலின் மூலம், முழுமையற்ற தென்றால் இது இன்றுவரை விடுவிக்கப்படாத இலக்கியப் புதிரே ஆகும்.

பவபூதி, ஆதிகாவ்யக் கதையின் பொது வடிவை அப்படியே வைத்துக்கொண்டு, தன்னுடைய நாடக இயல்புக்கு ஏற்ப, சில பொருள் பொதிந்த மாற்றங்களை இந்நாடகத்தில் செய்துள்ளார்.

நாடகம், விச்வாமித்திரரின் ஆசிரமத்தில் தொடங்குகிறது. அரக்கர்களின் பாதிப்பிலிருந்து, வேள்வியைக் காக்க,

இராமனும் லக்ஷ்மணனும் ஏற்கனவே இங்கு வந்துள்ளார்கள். விச்வாமித்திரரின் தூண்டுதலால், ஜனகன் தம்பி குசத்வஜன், ஸீதை, ஊர்மிளை இவர்களுடன் அங்குவருகிறார். சிவதனுசு கொண்டுவரப்படுகிறது; இராமன் இதனை நாணேற்றி முறித்துவிடுகிறான். திருமணங்கள் ஏற்பாடாகின்றன. ஜனகனும் தசரதனும் அழைக்கப்படுகிறார்கள். இதற்குப் பிறகு, இரவணனின் புரோகிதரான ஸர்வமயன், ஸீதையைத் தன் யஜமானர் இராவணனுக்கு விவாஹம் செய்து வைக்கக் கோருகிறார். முன்னர் நிகழ்ந்தவை இராவணனுக்கு இகழ்ச்சியும் அவமதிப்பும் தருவதாக அவர் கருதுகிறார்.

இராவணனின் அமைச்சரான மால்யவான் பழிவாங்கும் நோக்கோடு, இராமனை அழிக்கும்படி, பரசுராமனைத் தூண்டிவிடுகிறார் ; ஜனகன் இராமனை விலக்கிவிட்டுத் தானே பரசுராமனின் சவாலை ஏற்க விரும்புகிறார் ; ஆனால் இராமன் தானே பரசுராமனுடன் போரிடும் தீர்மானத்தைத் தெரிவிக் கிறார். இராமன் பரசுராமனை கர்வபங்கம் செய்கிறார். ஆகவே, மால்யவான் இன்னொரு சூழ்ச்சி புனைகிறான். மந்தரையின் உடலில் சூர்ப்பணகையைப் புகச் செய்கிறான் ; அவனுடைய பாதிப்பினால், முன்னர், தசரதன் தனக்குக் கொடுத்திருந்த இரு வரங்களையும் கோரி, கைகேயி ஒரு கடிதம் அனுப்புகிறாள். இதன் விளைவாக மிதிலையிலேயே நடக்க விருந்த இராமனின் பட்டாபிஷேகத்துக்குரிய முயற்சிகள் நிறுத்தப்படுகின்றன. இராமன் தண்டகாரண்யத்துக்குப் போக, விருப்பமும் ஆவலுமுடையவனாய், தன்னுடைய யாத்திரைக் குத் திட்டமிடுகிறான்.

ஐந்து முதல் ஏழாவது அங்கங்கள் இராமனுடைய வனவாஸத்திலிருந்து, ஸீதை கவரப்படுதல், ஆயிரக்கணக்கில் அரக்கர்கள் மடிதல், வாலிவதம் - எல்லாம் மால்யவானின் தூண்டலாலேயே நிகழ்வன. இராவணனோடு இறுதிப் போருக் குப் பின் அளகேசனான குபேரன் அளித்த புஷ்பக விமானத்தில் இராமன் அயோத்திக்கு வெற்றியுடன் திரும்புவது - இப்படி முழுக்கதையும் கூறப்படுகிறது.

[II]

பவபூதி இந்த நாடகத்தில், ஏறக்குறைய இராமனுடைய முழுச் சரித்திரத்தையும் காட்ட முயலுகிறார். அதாவது, இராம னின் பால்யவிவாஹம் தொடங்கி, இராவணனை வெற்றி கொண்டு இறுதியில், அயோத்தியில் முடிசூடுவது வரையில்

உள்ள கதை. இது நாடக உறவின் எல்லைக்குள் அடக்கக் கூடியதல்ல. நாடக அரங்கின் இயல்புகளுக்கும் ஏற்றதல்ல. ஒரு எளிதானவழி- மகாவீரனின் வாழ்க்கையில் உள்ள சில நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு, நாடக அரங்கில் அவைகளைக் காட்டி, மற்றவைகளை நாடக நோக்கர்களின் கற்பனைக்கு விட்டுவிடுவதாகும். நிகழ்ச்சிகளின் தொடர்புகளை, தனியாக ஆங்காங்கு குறிப்பிட்டுவிடலாம். காவ்யநாயகனின் வரலாறு முழுவதையும் (கொஞ்சம் ஏறக்குறைய), காட்ட முயல்வது இலக்கிய ஸாஹஸமாகும். கதையைக் கூறும் ஒரு பிரபந்த இயல்பையும், நாடக உரையாடலையும் ஒருங்கிணைப்பது, இரு இலக்கிய வடிவுகளுக்கும் பொருத்தமாய் இராது; தனித்தனி முறையிலும் இது திருப்தியை அளிக்காது. ஆசிரியர், ஒரே நாடக அங்க அளவில், பலநிகழ்ச்சிகளை நெருக்கிப் புகுத்த வேண்டியிருக்கிறது. உதாரணமாக, அகல்யையின் உத்தாரணம் (உயிர்மீட்பு) தாடகையின் வதம், ஜ்ரும்பாக அஸ்திரங்களின் அளிப்பு, சிவதனுசின் முறிப்பு, நான்கு சகோதரர்களின் திருமண நிச்சயம் - இவையெல்லாம் முதல் அங்கத்திலேயே வருகின்றன. இராமனின் யௌவராஜ்ய பட்டாபிஷேக ஏற்பாடுகள், கைகேயின் வேண்டுதல், இராமனின் வனவாஸம், தண்டகாரண்யத்தில் வசிக்க அவன் போட்ட திட்டம் - இவையாவும் நான்காவது அங்கத்தில் வருகின்றன; ஸீதையைக் கவர்ந்ததிலிருந்து, இராமன் வெற்றியுடன் அயோத்திக்குத் திரும்பும்வரை உள்ள நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம், மற்றைய அங்கங்களில் அடங்குகின்றன. இந்நிகழ்ச்சிகள் பெரும்பாலும் ஆங்காங்கு குறிக்கப்படுகின்றன அல்லது சொல்லப்படுகின்றன. மேலும், விநோதமாகச் சில நிகழ்ச்சிகள்-அகல்யையின் வரலாறு, பரசுராமனுக்கும் ராமனுக்கும் இடையே நிகழும் வாதபிரதிவாதங்களில் தசரதன் இடைபுகுதல், கைகேயின் வேண்டுதல்கள், ஸீதை கவரப்படுதல், மண்டோதரி இராவணனிடம் முறையிடல், போன்றவைகள், திரைக்குப்பின் இருந்தே கூறப்படுகின்றன. இந்நாடகத்தின் நோக்கு வீரரஸத்தை, உணர்ச்சியை, வெளிக்காட்டுவதே ஆகும். ஆயினும், பல்லாயிரம் அரக்கர்களை இராமன் அழித்தல், வாலியுடன் போர், இராவணனுடன் இறுதிப் போர் - இவையாவும் அரங்கில் நிகழாது, கதைபோல் கூறப்பட வேண்டியுள்ளது. அரங்க நிகழ்ச்சிகளுக்குத் தீராதுள்ள குறைபாடுகள், நடைமுறைகள் - போன்றவற்றால் ஒரு சண்டையோ, அல்லது பெரும் போரையோ நேரில் காட்ட முடியாது போகின்றது.

ஒரு விதத்தில், வாசகர்கள், அநேகமாய் இயலாத ஒரு காரியத்தைச் செய்ய முயன்றதற்காக, பவபூதியிடம் சற்று

பரிவு காட்டலாம்: அதனை யார் இப்படித் தவறான முயற்சியை மேற்கொள்ளச் சொன்னது என்ற நோக்கில், நாம் அவரைச் சாடாதிருந்தால்! ஆயினும், தன்னுடைய படைப்பில் இயல்பாய் உள்ள கஷ்டங்களை நன்குணர்ந்து, கதையில், தனித்தனியே உள்ள நிகழ்ச்சிகளை ஓரிழையில் இணைக்கத் திட்டமிட்டு முயன்றதற்கு, அவரைப் பாராட்டத் தான் வேண்டும்.

இம் முயற்சி மூன்று நிலைகளில் அமைகின்றன : - (1) மூல இராமாயணத்தைப் புறக்கணித்து, பல நிகழ்ச்சிகளை ஒரே இடத்தில் நடக்கும்படி செய்கிறார் பவபூதி. ஓர் அங்கத்தினைச் சேர்ந்த நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்குள் இடப் பொருத்தம் வருவதற்காகத்தான் இது. உதாரணமாக, அகல்யை, தாடகை, ஜ்ரும்பாக அஸ்திரங்களின் அளிப்பு, சிவதனுசு விவரம், திருமணப் பேச்சுக்கள்- இவையெல்லாம் விச்வாமித்திரரின் ஆச்ரமத்திலேயே நிகழ்கின்றன. இரண்டாவது, மூன்றாவது, நான்காவது அங்கங்கள் இவைகளுக்கு எல்லாம் களம் மிதிலாபுரி, அதனைச் சேர்ந்த அரண்மனையும், அந்தப்புரமுமே. பரசுராமன், இராமன், ஏனையோர் — இவர்களுக்குள் வரும் சொற்போர்கள் இங்கேயே நிகழ்கின்றன. இராமாயணத்துக்கு மாறாக, இராமயௌவராஜ்ய பட்டாபிஷேகத்துக்குரிய ஏற்பாடுகள், கைகேயின் வேண்டுதல்கள் இராமனின் பாதுகைகளைப் பரதன் பெறுதல். இராமன் தண்டகைக்குச் செல்லுதல்-இவையாவும் மிதிலையிலேயே நிகழும்படி பவபூதி அமைக்கிறார். இந்த நோக்கோடு அவர் எப்படியோ, வேண்டிய எல்லாப் பாத்திரங்களையும், மிதிலையில் சேரும்படி செய்துவிடுகிறார். உதாரணமாக, தசரதனின் நலனை விசாரிக்க, மந்தரை வருகிறாள்; அப்பொழுது அவள் தசரதனுக்கு கைகேயிடமிருந்து ஒரு கடிதம் கொண்டு வருகிறாள். அவருடைய வேண்டுதல்களை உள்ளடக்கி - இது போலவே, ஐந்தாவது அங்கத்தில் உள்ள நிகழ்ச்சிகளுக்கு, ஒரு நடு இணைப்பாக, சபரி அமைகிறாள். அவள் இராமனுக்கு விபீஷணனிடமிருந்து வந்த ஒரு கடிதத்தைக் கொடுத்து, வாலியிருந்த இடத்திற்கும் செல்லும்படி, இரு சகோதரர்களையும் நியமிக்கிறாள். இவையாவும் இராமாயணத்திலிருந்து அப்பட்டமாக வேறுபாடுகள் என்பது தெளிவு. ஒரு நாடக ஆசிரியனுக்கு, தன்னுடைய மூல ஆதாரத்தினின்று மாறுபாடுகளைச் செய்ய உரிமை உண்டுதான். ஆனாலும் பவபூதி சற்று மிகைப்படுத்திவிட்டார் எனவே தோன்றும். ஆயினும், அவருடைய கதையின் வளர்ச்சிக்காக ஓர்

இணைந்த களத்தை நிறுவவே இப்படிச் செய்தார் என்பது நமக்குப் புலனாகாமல் இல்லை.

(2) செயல் ஒருமைப்பாட்டுக்காக, பவபூதி செய்த முயற்சி, இதனினும் பொருத்தமாகவும், சற்று அதிகமான வெற்றி பெற்றதாகவும் உள்ளது. மூலகாவ்யத்தில், பல நிகழ்ச்சிகள்-அவையெல்லாம் காவ்யநாயகனான இராமனுக்கு நேர்கின்றன என்ற வகையில் தவிர, ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புள்ளன அல்ல. பவபூதி தன்னுடைய நாடகத்தில், ஒரு தொடர்பை உண்டாக்குகிறார்-இவை இராவணன் ஸீதையைத்தான் மணக்க விரும்புவதை, தன்னுடைய புரோஹிதரான ஸர்வமயன் மூலம் செய்தியாய் அனுப்பியிருக்கிறான். குசத்வஜன் இதை நிராகரிக்கிறார். இந்தவேளையில், சிவதனுசைப் பற்றிய நிகழ்ச்சி திரைக்குப் பின்னாலிருந்து அறிவிக்கப்படுகிறது. (1.53-54) ; இராமன் வில்லை நாணேற்றி முறித்துவிடுகிறான்-இதனால் ஜனகன் போட்டிருந்த நிபந்தனை நிறைவேறுகிறது. இவையாவும் ஸர்வமயனின் முன்னிலையில் நடைபெறுகின்றன. இராவணன் பின்னர் மேற்கொண்ட செயல்கள் யாவைக்கும இதுவே விதையாகின்றது. (மூலகாரணம்.) அவனுக்கு நேர்ந்த தாழ்வுக்கும், அவமதிப்புக்கும் பழிவாங்கவே, அவை விளைந்தன என்ற கருத்தை பவபூதி வெளியிடுகிறார். நாடக நிகழ்ச்சிகளை மேலும் இணைக்க, இன்னொரு வலிமையான காரணத்தையும் பவபூதி புகுத்துகிறார். இரண்டாவது அங்கத்திலேயே, இராவணனின் அமைச்சரான மால்யவான் தோன்றுகிறான். ஸர்வமயன் இராவணனுக்குச் சொல்லியிருக்கும் செய்தியிலிருந்தே, இயற்கையாய் அவனுடைய பிறசெயல்கள் எழுகின்றன. இராமனை அழித்து, ஸீதையை இராவணன் பெறுவதற்காக, பல்வேறு சூழ்ச்சிகளை மால்யவான் திட்டமிடுகிறான். பவபூதியின் அமைப்பிலே, பரசுராமனுக்கும் இராமனுக்கும் விளையும் போர் மால்யவான் ஏற்படுத்திய ஒரு தூண்டுதலாலேயே ஏற்படுகின்றது. அவனே, தாடகை, சூர்ப்பனகை, இன்னும் அரக்கர் கூட்டம் — இப்படி இராமன், லக்ஷ்மணன் — இவர்கள் போக்கில் எதிர்ப்படும் யாவரையும் தூண்டிவிடுகிறான். மந்தரையின் உடலில் புகுந்து, அவள் மூலம் கைகேயின் உள்ளத்தைத் திரிக்கும்படி, சூர்ப்பனகையை ஏவுகிறான். ஆகவே, இராமனை, தண்டகாரண்யத்துக்கு செலுத்தக் காரணமாகும் வேண்டுகோள்கள், உண்மையில், மால்யவானின் திட்டத்தில் விளைகின்றன. இதுபோல், மால்யவானே ஸீதை கவரப்படுதல், தனுகபந்தனால் சபரி அல்லல்படுதல், இராமனுக்கும் வாலிக்கும் வரும் எதிர்ப்பு —இவை

யாவுக்கும் சூத்ரதாரி ஆகிறான். இராமாயணம் முழுவதுமே, இராவணனுடைய நிராசையாலும், அவனுடைய அமைச்சர் கையாண்ட 'பேத நீதி' (பிரித்தல் முறை) தந்திரத்தாலுமே விளைந்தன என்று காட்டச் செய்த ஒரு மாபெரும் முயற்சியே.

(3) தன்னுடைய கதையினால் ஒரு ஒருங்கிணைந்த பான்மையை உருவாக்க பவபூதி மேற்கொள்ளும் மூன்றாவது நிலை, நாடகச் செயல்கள் முழுவதையும் ஆளும், 'வீரரஸம்' என்ற நிறமே (சாயலே). சிறந்த மூலகாவ்யத்தைத் தான் பயின்றபோது, இந்த மனப்பான்மையும், அதனைச் சார்ந்த மற்ற உணர்ச்சிகளும் தன்னை ஆட்கொண்டன என்று பவபூதியே வெளியிட்டுள்ளார். இராம கதையை நாடகமாக்கும் போது, இத்தகைய மன உணர்வுகளைப் பிரதிபலிக்கவே எண்ணினார். நாடக அரங்கில் நேராகவோ, வெறுங்கூற்றாகவோ காட்டப்படும் செயல்களில், 'வீரரஸம்' வெளிப்படுகின்றது. இராமனுக்கும் வாலிக்கும் நேரும் போராட்டத்தில் இது நன்கு புலனாகின்றது. வசிஷ்டர், விச்வாமித்திரர், ஜனகன், தசரதன் — இவர்களின் உரையாடல்களில், இது நுண்ணியதாய் உணரப்படுகின்றது. வீர ரஸத்துக்கு அவசியமாய் நெருங்கிய தொடர்புடையது அற்புத ரஸம்; இசை ஜ்ரும்பாக அஸ்திரங்களின் வர்ணனை, இராம இராவணயுத்தம், இவைகளில் நாம் காண்கிறோம். பல நிகழ்ச்சிகள், வீரரஸம், அத்புதரஸம் — இவைகளின் கலவையாக விளங்குகின்றன.

இதற்கு உதாரணம் ஆவது, இராமன் சிவதனுஸை முறிப்பது, அகல்யையை உயிர்ப்பிப்பது, ஆயிரக்கணக்கான அரக்கர்களை மாய்ப்பது, ஏழுதாள [பனை] மரங்களையும், மலையையும் பூமியின் பரப்பையும் இராமனுடைய கரம் ஊடுருவது, பம்பைக்கருகில்[4] தன் காலால் ஒரு பெரிய எலும்புக்குவியலை இராமன் எற்றிவிடுவது, இவையாவும் வீரரஸத்துடன் இணைவது. 'ரௌத்ர' ரஸம் [அச்சமூட்டும் வெகுளி]; குறிப்பாக, பரசுராமன், சதானந்தன் – இவர்களின் உரையாடல்கள் இதனைக் காட்டுகின்றன. [அங்கம் 3 பாக்கள் 20, 21]. கற்பனைக்கதையில் அரக்கர்கள் வரும்போது, வெறுப்பு - இகழ்ச்சி உணர்வு இதனைத் தூண்டும் சுவையும் [பீபத்ஸம்] இயல்பாகும்: தாடகை, கபந்தன் இவர்களின் வர்ணனைகள் இத்திறமானவையே. பிரிவில் வளரும் காதலில், சிருங்காரரஸமும், கருணரஸமும் இழையோடும்.

ஆயினும், பவபூதி இந்த ரஸங்களையும், அவைகளுக்குரிய நிலையிலேயே நிறுத்திவைக்கிறார். எல்லாச்சாயல்களும், முக்கியமில்லாத உணர்வுகளும் வீரரஸத்துக்கே வலிவூட்டுகின்றன. இதனால் உணர்ச்சிகளின் தலைப்பு அநேகமாய் லயமாகும்படி செய்யப்படுகின்றது.

நாடக ஆசிரியரின் சில மாற்றங்கள் சுவையாய் உள்ளன. உதாரணமாக இராமனையும் ஸீதையையும் விச்வாமித்திரரின் ஆசிரமத்தில் ஒன்று சேரும்படி, பவபூதி அமைக்கிறார். இதனால், ஒருவருக்கொருவரிடம் ஈர்ப்பும், வியப்புமான உணர்ச்சிகள் எழுகின்றன. இராமனுக்கும் பரசுராமனுக்கும் இடையே நிகழும், திறன் பற்றிய வாதத்தின் போது, இராமனின் பக்கலில் ஸீதை இருந்து கொண்டு, அவனுடைய வீரத்தை உணரமுடிகின்றது. இதனால் அவர்களுடைய திருமணம், பெரியோரால் நிச்சயிக்கப்பட்டது மட்டும் அன்று எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. அதாவது, பரஸ்பர ஈர்ப்பும், காதலும் கூட ஓர் ஆதாரம் என்பது தெளிவாகின்றது. கைகேயியும், மால்யவானின் சூழ்ச்சிகளுக்கு மறைமுகமாக பலியானாள் என்றும் காட்டப்படுகின்றது; மேலும், இராமனுக்கு முடிசூட்ட வேண்டும் என்னும் யோஜனை, பரதனிடமிருந்தும், அவனுடைய தாய் மாமனான யுதாஜித்திடமிருந்தும் முதலில் வருகின்றது! இவ்வகைக் குறிப்புகளினால், பொதுவாக, கைகேயின் மேல் கூறப்பட்ட குற்றச்சாட்டை, பவபூதி மிகவும் குறைத்து விடுகிறார்.

இருந்தாலும், அவர் செய்த வேறு பல மாற்றங்கள், பிரச்சனைக்குரியவைகளாகவும் இலக்கிய நயம் இல்லாமலும் உள்ளன. அவர் எல்லா நிகழ்ச்சிகளுக்கும் களமாக மிதிலையே இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்துக் கொண்டதால் மட்டுமே, பல பாத்திரங்களை மிதிலைக்கு வரும்படியும், மற்றவர்களை அங்கிருந்து போகும்படியும் செய்கிறார். ஆனால் இராமனுக்கு முடிசூட்டும் யோஜனை, எப்படி தசரதனுடைய குடும்பப் புரோகிதரான வஸிஷ்டர் அங்கு இல்லாமலேயே மிதிலையில் நடக்கமுடியும்? தசரதனிடம் ஜனகன் இதற்கு ஓர் விளக்கம் தருவதாக உள்ளது. அங்கு வாமதேவமுனிவர் உள்ளார்; வஸிஷ்டரும், விச்வாமித்திரரும் உடன் இல்லாத போதிலும் ஒரு நல்ல செயலை ஏற்றுக் கொள்வார்கள் என்பது தான். இது திருப்தியையோ,

அல்லது ஏற்புடைமையையோ அளிக்காது. மந்தரையையும் கைகேயின் கடிதத்தையும் இங்கு புகுத்துவது, நாடக ஆசிரியரின் சௌகரியத்திற்காகவேதான் எனத் தோன்று கிறது. மேலும், மிதிலையிலிருந்தபடியே, இராமன் தண்ட காரண்யம் சென்றான்; அப்போது, அயோத்தி நகரத்து அந்தணரும் தங்களுடைய 'கார்ஹ்யபத்ய' அக்னியோடு [வீட்டில் காக்கப்படும் வேள்வித்தீயோடு], அவனுக்கு விடை கொடுத்து அனுப்ப இருந்தனர், என்று பவபூதி வுரை கிறார். இது ஓர் அப்பட்டமான தவறுதான். நாடக நிகழ்ச்சியில் விரைவு இருக்க வேண்டிய போதிலும், இராம னுடைய வனவாஸத் தீர்மானம், எப்படி அயோத்திக்கு அவ்வளவு சீக்கிரம் எட்டி, அங்குள்ள அந்தணர்கள் இராமன் புறப்படும் அவ்வேளைக்குச் சரியாக எல்லா ஏற்பாடுகளுடன் வர முடிந்திருக்கும்?

நிகழ்ச்சிகளுக்கு முக்கியத் தூண்டுதலாக, மால்யவான் அழைத்ததால் பவபூதி தன்னுடைய கதைக்கு ஓர் ஒற்றுமை யைக் கூட்டியது வெளிப்படையே. ஆனால் அவர் மால்யவானை ஓர் உண்மையான அரசியல் வாதியாகவோ, அல்லது, இராஜதந்திரியாகவோ, சித்திரிக்கத் தவறி விட்டார். மால்யவான் தன்னுடைய திட்டங்களை, வெளிப் படையாகவே விவரித்து விளக்கும் தன்மையுடையவராய் அமைவதால், நிகழ்ச்சிகளில், ஏதும் வியப்போ அல்லது எதிர்பாராத் தன்மையோ, இல்லாது போய்விடுகிறது. இலக்கிய - நாடக சித்திரத்துக்கு இது இன்றியமையாதது அல்லவா? இருந்தும், பரசுராமனின் பாத்திரம் இதைவிட நன்றாகவே விளங்குகின்றது. அவருக்குத் தன்னிடமுள்ள சக்திகளின் பால் உறுதி, சிவபிரானிடம் கொண்ட பற்று, தற்புகழ்ச்சி, கர்வம், பிறரை அவமதிக்கும் தன்மை - இவை யாவும் வெகு நேர்த்தியாக விளங்குகின்றன. இதுபோலவே, இராமன் அவரைக் கர்வபங்கம் செய்தவுடன், அவருக்கும் வரும் மாற்றமும், நமக்கு மனத்திருப்தியை அளிக்கின்றது. இருந்தும், பரசுராமனின் நல்ல சித்திரமும் அவர் பேசுவ தாக உள்ள தகாதபழிச் சொற்களால் கெட்டுவிடுகின்றது.

ஆகவே இந்த நாடகம், அதனுடைய நல்லதும் கெட்டது மான, ஒரு சீரற்ற அமைப்பால் தரம் குன்றிவிடுகிறது. அதிகமான கதைக்கூற்று, திரைக்குப் பின்னால் இருந்தோ, இடைநிலை நிகழ்ச்சிகளாகவோ, வரும் செய்திகள் - இவை நாடகத் தன்மையைக் குறைத்துவிடுகின்றன. ஆயினும்,

பவபூதியின் முதல் படைப்பிலேயே, அவருக்குள்ள சொல் லேற்றம், அசாதாரண விவரணங்களில் தோன்றும் கற்பனைத் திறம், நுண்ணிதான மனப்பாங்கு - உணர்ச்சி வேகம் - இவை ளைச் சொல்லில் நன்கு சிறைப்படுத்தும் சக்தி - இவை யெல்லாம், தெள்ளத் தெளிவாகப் புலப்படுகின்றன.

2. மாலதிமாதவம்

[1]

விதர்ப்ப வேந்தனின் அமைச்சரான தேவராதனும், பத்மாவதி நகரின் அரசனின் அமைச்சரான பூரிவஸுவும், ஒரு சாலைமாணாக்கராக இருந்தவர்கள். அவர்களுடைய பற்று மிகவும் வலிமையாய் இருந்ததால், அவர்களுடைய பால்யத்தி லேயே, ஒரு சபதம் செய்து கொண்டார்கள். அதாவது, அவர்களுக்கு ஒரு மகனும் மகளும் பிறந்தால் அவ்விருவருக்கும் திருமணம் செய்துவிடுவதென்று. தேவராதனுடைய மகன் மாதவன், தன்னுடைய தோழனான மகரந்தனோடு, தத்துவப் பயிற்சி பெற, பத்மாவதி நகருக்கு வரும்படி நேர்ந்தது. அவன் மாலை வேளையில், நகர்வலம் வந்தபோது, ஒரு தடவை, அவனை பூரிவஸுவின் மகளான மாதவி காண நேரிட்டது. காமன் விழாவின்போது, இருவரும் நாகப் பூங்காவில் சந்தித்தனர். அப்போது வகுளமலர் மாலையும் மாதவனின் உருவப்படமும், அன்பளிப்பாக மாற்றிக்கொள்ளப் பட்டன. ஆகவே, அவர்கள் இருவரும் உண்மைக் காதல் கொண்டனர் என்பதில் ஐயமில்லை.

பத்மாவதி நகரில் பௌத்த சந்நியாசினியாக, அப்பொழுது வாழ்ந்து வந்த காமந்தகிக்கு, இருவரின் உள்ளக்கிடக்கை நன்கு புலனாகின்றது - அவள் முன்னர் தேவராதன், பூரிவஸு - இவர்களோடு ஒன்றாகப் படித்தவரும் கூட. உதவி செய்யும் நோக்கத்துடன், அவள், மாலதியின் செவிலித்தாயின் மகளும் தோழியுமான லவங்கிகை மூலம், மாதவனின்பால் மாலதிக்கு எழுந்த காதலை வளர்த்தாள். காமந்தகியின் மாணவியான புத்திரக்ஷிதை, மாலதியின் பால்யத் தோழியான மதயந்திகை யுடன் மகரந்தனுக்காக தொடர்பு கொண்டாள். துரதிருஷ்ட வசமாக, அரசனின் நெருங்கிய தோழனும், மதயந்திகையின் உடன் பிறந்தவனுமான நந்தனன், மாலதியை மணக்க விரும்பி னான். பூரிவஸு அரசனின் விருப்பத்திற்குப் பணிந்து போக வேண்டிய நிர்ப்பந்தம். காமந்தகி மாலதியுடன் நேரில் பேசி,

திருமணத்துக்கு காதல் அடிப்படையாக இருக்க வேண்டிய அவசியத்தை வற்புறுத்தி, அவளைத் துணிவுடன், சகுந்தலை, ஊர்வசிவாஸவதத்தைபோன்ற புராணக்கதைகளின் நாயகிகள் போல் நடந்துகொள்ள இசைவித்தாள். ஆயினும் உயர்குடி மரபும், அவளுக்குப் பெற்றோரிடம் இருந்த மரியாதையும், பற்றும் மாலதி, மாதவனிடம் கொண்ட காதலை வென்றன. இருஜோடிக் காதலர்களும், ஒரு சிவன்கோயிலில் சந்திக்கும்படி காமந்தகி ஏற்பாடு செய்கிறாள். ஆனால், ஒரு புலி மதயந்திகையின் மீது பாய்ந்ததால் சந்திப்பு எப்படியோ கெட்டு விடுகிறது. அவளைக் காப்பாற்ற மகரந்தன் விரைந்து வந்து புலியைக் கொன்றுவிடுகிறான். ஆனால், இதில் காயம் அடைந்து மூர்ச்சிக்கிறான். தன் தோழனின் இந்நிலையைக் கண்டு, மாதவன் மனம் தளர்கிறான்.

இந்நிகழ்ச்சி, மகரந்தன்-மதயந்திகை-இவர்களைக் காதல் நெருக்கம் கொள்ளச் செய்கின்றது. அப்போது, முதன் முதலாக, மாலதி நந்தனைத் திருமணம் செய்துகொள்ளப் போகும் செய்தி கிட்டுகிறது. நந்தனன் அவளுடைய சகோதரன் ஆனதால், மதயந்திகை, இச் செய்தியில் மகிழ்ச்சி அடைகிறாள். இதற்கு மாறாக, காமந்தகி, தான் உதவுவதாக எவ்வளவோ உறுதியளித்து இருந்தாலும், மிகவும் வருத்தமுற்றான் மாதவன். அவன் ஸிந்து நதியும் பாரக் நதியும் கூடும் இடத்தில் ஸ்நானம் செய்யலாம் எனக் கூறி மகரந்தனோடு புறப்பட்டிருந்தான். உண்மையில், அவனுடைய நோக்கம் வேறு. இந்த நதிகளுக்கு அப்பால் உள்ள மயானத்தில் நுழைந்து, அங்கு பூதகணங்களுக்கு மனித இறைச்சி அளித்து, அதன் மூலம் ஏதாவது ஓர் அற்புத சக்தியோ, உதவியோ பெறலாம் என்பதுதான். இச்சமயத்தில் அகோரகண்டன் என்னும் காபாலிகன், தன்னுடைய சிஷ்யையான கபாலகுண்டலையை, ஓர் இளம் கன்னியைக் கண்டு கொண்டு வரும்படி சொல்லியிருந்தான். அவளைப் பலி கொடுத்து, மாயசக்திகளைப் (Tantric powers) பெற தான் மேற்கொண்ட முயற்சியை நிறைவேற்ற எண்ணியிருந்தான். மாலதி புலி நிகழ்ச்சிக்குப் பிறகு, வீட்டுக்குத் திரும்பி, இரவில் மாடியின் திறந்த வெளியில் தூங்கிக் கொண்டிருந்தாள். அவளைக் கபாலகுண்டலை கண்டு, தூக்கிப் போய், தன்னுடைய குருவிடம் சேர்த்துவிட்டாள். அதிருஷ்டவசமாக (நல்ல வேளையாய்) அந்நெருக்கடியான சமயத்தில், மாதவன் அங்கு வந்து, மாலதியின் உயிரைக் காப்பாற்றுகிறான். மாலதி வீட்டிலிருந்து காணாமற்போனதால், அவளுடைய தந்தை

அவளைத் தேடும்படி சில போர்வீரர்களை அனுப்பியிருந்தார்; அவர்களைக் காமந்தகி அழைத்துவந்தாள். போர் வீரர்கள் மயானத்தில் உள்ள சரளாதேவியின் கோயிலை முற்றுகையிட்டனர். அப்போது நிகழ்ந்த மோதலில், மாதவன் அகோரகண்டனைக் கொன்றுவிட்டான். மாலதி நந்தனனைத் திருமணம் செய்யாதிருக்க, காமந்தகி ஒரு விந்தையான திட்டம் தீட்டினாள். அவள் அரசனிடமும், மாலதியின் பெற்றோர்களிடமும் திருமண ஊர்வலம், நகரத்தோர் எல்லோரும் வணங்கும் உள்ளூர்க் கோயிலிலிருந்து புறப்பட வேண்டும் என்று கூறி ஒப்புதல் பெற்றாள். அரசன் அளித்த, தனித் திருமண உடையை, மாலதி கோயிலுக்குள் அணிய வேண்டும் என்று ஏற்பாடு. இதற்கு முன் மாதவனும், மகரந்தனும், கோவிலில் கருவறைக்குள் ஒளிந்திருக்க வேண்டும் என்றும் திட்டம். மாலதி தன்னுடைய தோழியான லவங்கிகையை மட்டுமே துணைகொண்டு, கோயிலுக்குள் நுழைந்து, மாதவனுடன் சேர்ந்து, இருவரும் ஒரு பின்வாயில் வழியாகத் தப்பிப் போய், ஒரு காட்டின் ஊடே சென்று, அங்குள்ள ஒரு மடத்தை இலக்காகக்கொண்டு, அதன் பின்புறத்துள்ள ஒரு தோட்டத்தைச் சேர வேண்டும் - அங்கு இருவருக்கும் திருமணம நிகழும்-இப்படியும், மகரந்தன் திருமண உடையைத் தான் அணிந்துகொண்டு, மாலதியின் தோற்றத்தில், ஊர்வலமாகப் போய், நந்தனனை மணக்க வேண்டியது எனவும் திட்டம்.

திட்டப்படியே, மகரந்தன் தனக்கு இட்டிருந்த பணியை நிறைவேற்றினான். திருமணத்திற்குப் பின், அவன் நந்தனனுடைய பள்ளியறையில் நுழைந்து, தன் பெண் வேடத் தோடேயே இருந்து, மிகவும் நாணம் கொண்ட மணப்பெண் போல் நடித்தான். தன்னுடைய 'மனைவி' யைச் சேர நந்தனன் செய்த முயற்சிகள் வீணாயின. சினமும், ஆசாபங்கமும் அவனைத்தாக்க, தன் 'மனைவியின்' முகத்தில், இனி விழிப்பதில்லை எனச் சபதம் செய்து வெளியேறினான். மதயந்திகை மாலதியைக் கடிந்து, மணவாழ்க்கை நடத்தையைப் பற்றிப் புத்தி கூறுவதற்காக, பள்ளியறைக்கு வந்தாள். மாலதியின் வேடத்தில் இருந்த மகரந்தன், தூங்கிக்கொண்டிருப்பதாய்ப் பாசாங்கு செய்தான். பள்ளியறையில், மணப் பெண்ணின், தோழிகளாக இருந்த லவங்கிகையும், புத்தரக்ஷிதையும், நந்தனனின் அவசரமும் முரட்டுதனமுமான நடத்தையே, புதிதாய் மணவினைப் பட்ட பெண்ணை அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்கி விட்டது என்று சமாதானம் சொன்னார்கள். பிறகு அவர்கள்

மதயந்திகைக்கு மகரந்தன் பால் உள்ள காதல் விஷயமாகப் பேச்சைத் திருப்பினார்கள். பள்ளியறையின் அந்தரங்கத்தில், மதயந்திகை தன் அந்தரங்கத்தை வெளிப்படையாகக் கூறினாள். இதன் விளைவாக, மகரந்தன் தன் வேடத்தைக் கலைத்துவிட்டு, நள்ளிரவுக்குப் பிறகு, மதயந்திகையோடு தப்பி ஓடிவிட்டான். ஆயினும், நடந்துவிட்ட ஏமாற்றச் செயலும், இளங்காதலர்களின் ஓட்டமும், விரைவில் வெளியாயின; அவர்களைத் தேடும்படி காவலாளர்கள், உடனே அனுப்பப்பட்டனர். இச்சமயத்தில், மடத்திற்குப் பின்னால் தற்காலிகமாகக் காத்திருந்து புத்தரஷிதை மகரந்தனையும் மதயந்திகையும் இணைக்கும் முயற்சியில், வெற்றி பெற்றனரா என்று அறிய ஆவலாய் இருந்த, மாதவன் — மாலதி — இவர்களிடம் மகரந்தன், பெண்களைப் பத்திரமாகச் சேர்த்துவிட்டான்.

இந்த வேளையில், புத்தரஷிதை, லவங்கிகை, மதயந்திகை-, இவர்கள், கலஹம்ஸகையோடு அந்த இடத்தில் தோன்றி, மகரந்தனுக்கும் நகர்க்காவலர்களுக்கும் இடையே நிகழும் மோதலைப் பற்றியச் செய்தியைத் தெரிவித்தார்கள். மாதவனுக்குத் தன் தோழனின் வீரத்தில் நம்பிக்கை இருந்த போதிலும் மகரந்தனுக்கு உதவிபுரிய விரைகிறான். கலஹம்ஸகையும் உடன் செல்கிறாள். நடந்துள்ள விளைவுகளைப் பற்றி, காமந்தகிக்குத் தெரிவிப்பதற்காக, புத்தரஷிதையையும், அவலோகிதையையும், மாலதி அனுப்புகிறாள். மேலும், போரில் விழிப்புடன் இருக்கும்படி அறிவுறுத்த, லவங்கிகையை மாதவன் பால் போகச் சொல்கிறாள். ஆகவே, மாலதி தனித்து இருக்க நேருகிறது.

அப்போது, தன்னுடைய குருவின் மரணத்திற்குப் பழி வாங்க, தக்க தருணத்தை எதிர்ப்பார்த்துக் காத்திருந்த, கபாலகுண்டலை அங்குவந்து, மாலதியை கவர்ந்து செல்கிறாள். எல்லாப் பக்கத்திலிருந்தும் கூட்டமாய்த் தாக்க வந்த காவலர்களுடனும், போர்வீரர்களுடனும், மாதவன் — மகரந்தன்— இவ்விருவரும், துணிவுடன் போரிட்டனர். இதனையறிந்த அரசனும், இளம் வீர நாயகர்களின் திறனைக் கண்டு மகிழ்ந்து, இத்தகைய மாப்பிள்ளைகளை அடைந்திருப்பதற்கு, பெண்களின் பெற்றோர்களைப் பாராட்டினான். ஆனால், வீர நிகழ்ச்சியால் ஏற்பட்ட ஆனந்தம் சிறுபோழ்தில் நின்று விட்டது. திடீரென்று மாலதி காணாமற்போன விவரம் பெற்றோர்களுக்கு மிக்க அதிர்ச்சியைத் தந்தது. அப்படியே

அரசனும், பத்மாவதி நகரின் மக்கள் யாவரும் அதிர்ந்து மிக்க துயரும் வருத்தமும் உற்றனர். மாதவனுக்குப் பைத்தியம் பிடித்துவிட்டது. மாலதியைத் தேடி, மலைகளிலும், பள்ளத்தாக்குகளிலும் அலைந்தான். மகரந்தனோ தன்னுடைய தோழனின் துயருக்கு விடிவு காணாதவனாய், ஒரு பாறையின் உச்சியிலிருந்து, உயிரைப் போக்கிக் கொள்ள எண்ணுகிறான். மாலதியின் தந்தையும் இறந்துவிட நினைக்கிறார். அரசனும், காமந்தகியும், ஒன்றும் செய்ய இயலாது, வருந்தி அழுகின்றனர். காமந்தகி தற்கொலைக்குத் தயாராகிறாள்.

இந்த அமோகத் துயர்ச்சூழலில், காமந்தகியின் முன்னாள் மாணவியான ஸௌதாமினி, தான்பெற்றிருந்த யோகசக்தியால், வானத்தில் கபாலகுண்டலை, மாலதியுடன் சென்று கொண்டிருப்பதைக் காண்கிறாள். உடனே, அவள் மாலதியை மீட்டு, இதன் காரணமாய், மாதவன், மகரந்தன் — இவர்களுடைய உயிரையும் காப்பாற்றுகிறாள். இளையவர்களுடன் பத்திரமாய், ஸௌதாமினி, பத்மாவதி நகருக்குச் செல்கிறாள்; தக்க சமயத்தில், இது நேர்ந்ததால், சித்திரம் முழுவதும் மாறி விடுகிறது. துயரில் உழந்த நகரும் களியாட்டத்தில் ஈடுபடுகிறது. மாலதி — மாதவன் திருமணத்தை அரசன் ஏற்றுக் கொள்கிறான். மகரந்தன் — மதயந்திகை திருமணமும் நடக்கிறது. இளைய மக்களின் ஆனந்தத்தில், பெரியவர்களும் தங்கள் ஆனந்தத்தைக் காண்கின்றனர்.

(II)

ஸம்ஸ்க்ருத நாடக இயலில், மாலதி — மாதவம், ப்ரகரண வகையைச் சாரும். 'ப்ரகரண' நாடகத்தின் கதைக்கரு, பொது மக்களின் வாழ்க்கையிலிருந்தோ, அல்லது, நாடக ஆசிரியரின் கற்பனையாகவோ தோன்றி, சிருங்காரரஸத்தை (காதல் உணர்ச்சியை) மையமாகக் கொண்டிருக்கும். அது ஒரு பெரிய புலத்தைப் பயன்படுத்தி, ஐந்து முதல் பத்து அங்கங்களைக் கொண்டிருக்கும். இந்த நாடகத்திலுள்ள மாலதி போல், கதாநாயகி, ஓர் உயர்குடிப் பெண்ணாக இருக்கலாம்; அல்லது சூத்ரகரின் 'மிருச்சகடிகா' நாடகத்தில் வரும் வஸந்தஸேனை போல, ஒரு தாஸி (பொது மகள்) ஆகவும் இருக்கலாம். முன்வகையதை, தூயப்ரகண நூல் என்பர்; பின்னதை 'மிச்ரம்-(கலப்பு) எனக் கொள்வர்[5]. சமூக வாழ்க்கை - யதார்த்தம்-இந்தப் பின்னணியில், காதல் கருவும், இயற்கையாக, காவியத்தின் விரிவுக்குத் துணையாகும். ஆசிரியரின் கற்பனை — கவிதைத்திறன்களுக்கு முழுவாய்ப்பும் அளிக்கும்.

இந்த நாடகத்தின் கதைக் கருவுக்கு, குணாட்யரின் 'ப்ருஹத் கதை' பவபூதிக்கு ஓரளவு உத்வேகம் அளித்திருக்கலாம். அநேகமாக, கிறிஸ்து சகாப்தத்துக்கு முன்னர் 'பைசாசி' மொழியில் எழுதப்பட்ட இந்த முதல் நூல், இப்போது நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆயினும், அதனுடைய ஸம்ஸ்க்ருத வடிவங்களான, க்ஷேமேந்திரனின், ப்றஹத்கதாமஞ்சரியும், ஸோமதேவரின் 'கதாஸரித்ஸாகரமும்' (கி. பி. 11வது நூற்றாண்டு), இப்போது ஒப்பு நோக்குவதற்குக் கிடைக்கின்றன. அந்தணர் 'யசஸ்கரரின்' குமாரன், 'ஸத்பவன்' விஜயஸேனன் என்னும் ஒரு க்ஷத்ரியவாலிபனின் சகோதரியான மதிராவதி, இவ்விருவரின் வரலாறு, இந் நாடகத்தின் கதையோடு மிகவும் ஒற்றுமை உடையதாய் இருக்கிறது.

யசஸ்கரரின் மகனான ஸத்பவன், விசாலா நகரில், கல்வி பயில்வதற்காக, ஒரு குருவின் வீட்டில் தங்குவது ; ஸத்பவனுக்கும் மதிராவதிக்கும் காதல் ; மதிராவதி தன்னுடைய இளங்காதலனுக்கு, மாலதி மாலை ஒன்றைப் பரிசளிப்பதும், அவன் அதை அணிவதில் கொள்ளும் ஆசையும், ஒரு க்ஷத்ரிய வாலிபனுக்கு மதிராவதியை மணம் முடிக்க ஓர் ஏற்பாடு ; திருமணத்துக்குமுன், காமதேவன் கோயிலுக்குச் சென்று, அங்கே தன் உயிரை மாய்த்துக்கொள்ள முயல்வது ; விக்ரஹத்துக்குப் பின்னால் ஒளிந்திருந்து, சமயத்தில் முன் வந்து ஸத்பவன் அவளை மீட்பது, கோயிலின் பின்வாயில் வழியாக இளங்காதலர்கள் தப்பிப்போவது, ஸத்பவனின் நண்பன், மணப் பெண்ணின் வேடம் புனைந்து கொண்டு மதிராவதியின் வீட்டுக்குத் திரும்புவது, அங்கே எதிர்பாராமல் தான் முன்னமே ஒரு யானையின் தாக்குதலிலிருந்து காப்பாற்றியுள்ள ஒரு பெண்ணைச் சந்திப்பது ; அவர்களுக்குக்குள்ளே முகிழும் காதல் தனியே ஓடிப்போவது" - இத்தகைய விவரணங்கள், மாலதி - மாதவன், மதயந்திகை - மகரந்தன் - இவர்களின் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளோடு மிகவும் ஒற்றுமைப் படுகின்றன, இப்படியே இன்னொரு அந்தண வாலிபன் - விதூஷக்ன் என்னும் பெயரான் - நள்ளிரவில், மயானத்திற்குச் சென்று அமானுஷ்யமான (அற்புத) சக்திகளைப் பெற முயன்றதைச் சொல்கிறான் ; அவ்வமயத்தில் ஆதித்யஸேன அரசரின் மகளை, ஒரு காபாலிகத் துறவி, காத்யாயனி தேவிக்குப் பலியிடுவதைக் காண்கிறான் ; உடனே தன் வாளால், அந்த காபாலிகையைக் கொன்றுவிடுகிறான் ; தேவியின் ஆசியால் அவன் அரசகுமாரியோடு அரண்மனையின் அந்தபுரத்துக்குப் பத்திரமாய் வந்து சேர்கிறான்.

அரசன் அவனுடைய வீரத்தை மெச்சி தன் மகளை அவனுக்கு அளிக்கிறான்[7].

ஓர் இளம் பெண்ணின் பலி, பூதகணங்களை வசப்படுத்த நரமாமிசத்தை விற்பது - இந்தக் கருத்துக்களும் இந்தக் கதைகளில் உள்ளனவே[8]. மயானக் காட்சியும், அகோரகண்டரின் பயங்கரமான பூஜைகளும்-ஐந்தாவது அங்கத்தில் வருகின்றன ; இவைகளுக்கு 'பிறஹத் கதை' நிகழ்ச்சிகள் மூலமாக இருந்திருக்கலாம் ; இன்னும் சொல்லப் போனால், இப்போது நமக்கு அரைகுறையாகக் கிடைத்திருக்கும், விசாகதத்தரின் நாடகமான 'தேவி - சந்திரகுப்தா' விலும், ஒரு வாலிபன் பெண் வேடம் அணிந்து, ஒரு காரணமாக மற்றவர்களை ஏமாற்றுவதென்றும் கருத்து உள்ளது[9]. இளவீரன் தான் ஒளிந்திருந்து, தற்கொலை முயற்சியிலிருந்து கதாநாயகியைப் பாய்ந்து காப்பது என்பது, பாஸனின் 'அவிமார்கா' விலும் ஹர்ஷனின் 'ரத்னவளியிலும்' காணப்படுகிறது.

ஒன்பதாவது அங்கத்திலுள்ள மாதவன் மனம் பேதலிக்கும் சித்திரம், இராமாயண நிகழ்ச்சியை ஆதாரமாகக் கொண்டது, காளிதாஸனின் 'விக்ரமோர்வசீய' நாடகத்திலும், புரூரவஸுக்குப் பைத்தியம் பிடிக்கிறது. மேலும் காளிதாஸனின் 'மாளவிகாக்னிமித்ரத்தில்' வரும் சாந்தமான பெண் துறவி (பரிவ்ராஜிகை), பவபூதியின் மிகவும் செயல் திறனுள்ள காமந்திகைக்கு ஒரு முன்னோடி.

இவைகளினால், பவபூதிக்குக் கற்பனா சக்தியே இல்லை என்று கூறுவதாகக் கருதக்கூடாது. ஒரு மதம்பிடித்த யானை கண்டபடி ஓடி, எங்கும் பரவலாக அச்சமூட்டுவதான கருத்து 'ப்றஹத் கதை' யிலும், 'சாகுந்தலம்' , 'மிருச்சகடிகா' போன்ற நாடகங்களிலும் வருகிறது ; இதை பவபூதி ஒரு புலி பாய்வதாக மாற்றியுள்ளார். புதுக் கற்பனைத் திறனை மட்டுமே சாதனையாகக் கொண்டு ஓர் ஆசிரியனின் பெருமையை எடைபோடக்கூடாது, இது மிகவும் அரிதே. ஆதாரக் கருத்துக்களைப் பயன்படுத்தி, வேறுபட்ட பகுதிகளை ஒரு புதிய கரைச் சிருஷ்டியாக, பரிணமிக்கச் செய்வதில்தான் அவனுடைய திறன் உள்ளது.

'மாலதிமாதவம்' ஒரு காதல் கதை, நாடகக் கிழியை, பவபூதி மூன்று தனிப்பட்ட இழைகளால் நெய்துள்ளார்.

முக்கியமான கருத்து, மாலதிக்கும் மாதவனுக்கும் இடையே எழும் காதலும் அதன் நிறைவேற்றமும் (திருமணம் எய்தல்). அவர்களுடைய பெற்றோர்களே, அவர்களுடைய திருமணத்தை விரும்பி, அதற்குத் திட்டமும் இட்டிருந்தால் அதற்கு ஒரு தடையும் இருந்திருக்க வேண்டாம். இந்தக் காதல் சித்திரத்தில் சுவை கூட்டுவதற்காக நாடக ஆசிரியர் ஒரு முரண்பாட்டைப் புகுத்துகிறார். காதலின் இயல்பான வளர்ச்சிக்கு இரு தடைகள் எழுகின்றன. ஒன்று-அரசனின் பிரிய தோழனான நந்தனனுக்கு, மாலதியைத் திருமணம் செய்து கொடுக்க வேண்டும் என்ற ஏற்பாடு - இது ஒரு புறத்தடை. மாலதியின் சொந்த மன இயல்பும் பண்புமே அகத்தடையாகின்றது, அவள் நேர்மையும் அறமும் உடையவள். தன்னுடைய உயர்குலத்தின் சீரிய மரபுகளில் ஆழ்ந்த பற்றுடையவள். நீண்ட காலமாய், போற்றப்பட்டுவந்துள்ள ஒழுக்கமுறைக்கு மாறான யாதொன்றையும் செய்ய, அவள் ஒரு நாளும் துணியாள். பெற்றோர்களை மீறுதல், இரகசியச் சூழ்ச்சிகள், உடன் போகுதல், காதல் சாகசங்கள் - இவையெல்லாம் அவளுடைய இயல்புக்குப் புறம்பானவை. இந்த இரு தடைகளில் மோதல், நாடகவளர்ச்சிக்கு வேண்டிய நிகழ்ச்சிகளையும், நிறத்தையும் (சுவையையும்) பயக்கின்றது. காமந்தகியின் தனிப்பட்ட பேச்சுத்திறனும், திட்டங்களும் துணைபுரிந்து தடைகளை நீக்க வழிகோலுகின்றன. ஓர் எளியதான புற நிகழ்ச்சியால், மாலதி - நந்தனன் திருமணம் தடுக்கப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் பிரச்னையெல்லாம் வேறு. - அது தனிப்பட்ட அற உணர்வு கொண்ட மாலதியை - அசாதாரணமான பாவச் செயல் என்று அச்சத்துடன் கருதக்கூடிய ஒரு செயலை மேற்கொள்ள இசைவிப்பதேதான் - இரகசியமாக முன்னமேயே அவளுடைய காதலனுடன் இணைந்துவிட்டால், பிரச்சனை தீர்ந்துவிடும் - அவள் ஒப்புக்கொண்டால்!

நாடகத்தின் முதல் மூன்று அங்கங்களும், காமந்தகி இந்த விளைவை ஏற்படுத்தச் 'செய்யும் முயற்சிகளையும், சாமர்த்தியத்தையுமே சித்திரிக்கின்றன. கதையின் இரண்டாவது இழை, மகரந்தன் - மதயந்திகை - இவர்களின் காதலைப் பற்றியது. பவபூதி, மகரந்தனை, மாதவனின் மிக்க நெருங்கிய தோழனாகவும், மதயந்திகையை நந்தனனின் சகோதரி, மற்றும் மாலதியின் தோழியாகவும், சித்தரித்துள்ளார். இத்தகைய உறவுகள், முக்கியமாக, கதையோடு எளிதாய் இணையச் சாதகமாகின்றன. மேலும், ஏதாவது

ஒரு நிகழ்ச்சி ஒரு சார்பில் ஏற்பட்டால், அதுவே இன்னொரு சார்புக்கு வழியாகவோ, அல்லது துணையாகவோ இருக்கும் படி அமைப்பும் உள்ளது. மகரந்தன் மாலதிக்காக தயாரிக்கப்பட்ட திருமண உடையைத்தான் அணிந்துகொண்டு, நந்தனனோடு திருமணச் சடங்குகளில், மாலதிக்குப் பதிலாக ஈடுபடுகிறான். இது மாலதியின் பிரச்சனைக்கு மாற்றாகின்றது. அவள் மாதவனைக் கலியாணம் செய்துகொள்ள வழிவகுக்கின்றது. மேலும், இந்தச் சூழ்நிலையில், மகரந்தன் அதே சமயத்தில் பள்ளியறைக்குப் போய், மதயந்திகையைத் தனக்கு உரியவளாய் ஆக்கிக்கொள்ள முடிகின்றது.

மூன்றாவது இழை - மாதவனின் வேலைக்காரனான, கலஹம்ஸனும், மாலதி வீட்டு வேலைக்காரியான மந்திரிகைக்கும் உள்ள காதல், இவ்விரு வேலைக்காரர்களும் மாலதி - மாதவக் காதல் வளரப் பயன்படுகின்றர். தன்னுடைய, காதல் துயரைத் தணித்துக் கொள்ள, ஒரு மாற்றுச் செயலாக, மாலதி மாதவனின் உருவப்படம் ஒன்றை ஓவியமாக வரைந்திருந்தாள். அவள் அந்த உருவக்கிழியை, லவங்கிகையிடம் கொடுத்தாள் ; பின்னவள் அதனை மந்திரிகையிடம் ஒப்புவித்தாள். மந்தரிகையும், கலஹம்ஸகனும் காதலர்களல்லவா ? கலஹம்ஸகன் படத்தைப் பார்த்தான் ; மந்தரிகை வேறிடம் சென்றிருந்தபோது, அதனைத் தன் எஜமானனுமான மாதவனிடம் கொண்டு வந்தான். அதே கிழியில், மாலதியின் உருவத்தையும் வரையும்படி, மகரந்தன் மாதவனை ஊக்கிவைத்தான். மாதவன் அப்படியே செய்தது மன்றி, உருவத்துக்குக் கீழே ஒரு பாடலும் எழுதினான் : கிழியையும், கலஹம்ஸகனையும் தேடி, மந்தரிகை அங்கு வந்தாள். இப்படியாக அந்தக் கிழி ஒரே வகையில் மாலதியிடம் திரும்பியது. இதனால் மாலதி-மாதவக் காதல் உரம் பெற்றது.

சூழ்ச்சி, சந்தேகம் - இவைகளைப் புகுத்தி, கதைக்கோப்பு எழுதுவதற்காக, பவபூதி வேண்டுமென்றே முயன்றிருக்கிறார். மாலதியின் திருமணத்தில், அரசனுக்குள்ள அக்கறை, அவளுடைய தந்தையின் செயலிழந்ததன்மை - இந்தச் சூழலில், இளங்காதலர்களை, சிவன் கோயிலுக்கு வரும்படி செய்து, நந்தனனை ஏமாற்றுவதற்காக, காமந்தகி போடும் திட்டங்கள், சாமர்த்தியமாகவும், சுவையுடையவையாகவும் தோன்றுகின்றன. இத்தகைய இலக்கின் முரண்பாட்டினால், நாடகத்தில் இறுக்கம் எழுகின்றது ; தடைகளைப் போக்க எடுக்கப்படும்

மாற்றுச் செயல்கள் மேலும் தீவிர உணர்வைக் காட்டுகின்றன. கதையின் மற்றைய பகுதிகளும், இவ்விதமே பயன்படுகின்றன. உதாரணமாக, மாதவனுக்கும் மகரந்தனுக்கும் இடையே உள்ள ஆழ்ந்த நட்பு, ஐயமின்றி, இரு காதல் சமாசாரங்களும் வெற்றி பெறத் துணை செய்கின்றது. ஆயினும், எதிர்பாராத ஆபத்துக் களும் இதனால் விளைகின்றன. மகரந்தன் மதயந்திகையைப் புலியின் பிடிப்பிலிருந்து காக்கப்பாய்கிறான் - நந்தனன் வீட்டி லிருந்து மதயந்திகையுடன் அவன் ஓடிவரும் போது, அவனை ஆயுதம் தாங்கிய போர்வீரர்கள் துரத்துகின்றனர் – இந்த இரு சமயத்திலும், மாதவனால் ஒன்றும் செய்யாமல் இருக்கமுடிய வில்லை. சண்டையில், தன் தோழனுக்கு உதவி செய்யக் குதிக்கும்போது, வரவிருக்கும் ஆபத்து இயல்பாக அதிகரித்தது- இப்படி நிலைமை இறுக்கம் பெறுகின்றது. என்ன விளையுமோ என்ற ஆவலும் உயர்கின்றது. ஒரு கணத்தில், இளங்காதலர் களின் எதிர்கால வாழ்வு முழுவதும், ஆபத்தில் தொங்குகின்றது. நாடகத்தை வாசிப்பவரோ, பார்ப்பவரோ, அடுத்தநிகழ்ச்சியை மூச்சை அடக்கி ஆவலுடன் கவனிக்கும்படி நேர்கின்றது. மறுபடியும், மாலதி மர்மமாய்க் காணாமல் போவதால், மாதவ னின் புத்தி பேதலிக்கும் போதும், இதனால் மகரந்தன் தன்னை மாய்த்துக் கொள்ள எண்ணும் போதும் கதை அந்தரத்தில் தொங்குகின்றது. இத்தகைய நிலைமைகளை உள்ளடக்குவதில் பவபூதிக்கு உள்ள திறன், இந்த நாடகத்தில் வெளியாகின்றது.

நாடகத்தை இன்னொரு கோணத்திலும் நாம் காணலாம். நாடகத்தின், முன்னுரையில், ஒரு நல்ல காவியத்தில் இருக்க வேண்டிய சில அம்சங்களை பவபூதி விவரிக்கிறார். அவை யாவன - உணர்ச்சிகள் தடையின்றிப் பெருகுவது, நட்பினால் தூண்டப்படும் செயல்கள், காதல்- ஸாஹஸம் பொருந்திய அடிப்படைக்கரு, சிக்கலும் அற்புதமும் உள்ள கதைக் கோப்பு, இலக்கியத் திறனாலும் பண்பு பெருகினாலும் ஒளிரும் உரையாடல் - இப்படி[10] இந்தக் குணங்களை எல்லாம் உள்ளடக்கி, விரும்பும் விளைவை ஏற்படுத்த, பவபூதி இந்த நாடகத்தைப் புனைந்திருக்கலாம் அல்லவா ?

கதையில் நிகழ்ச்சிகளும், விளைவுகளும் மலிந்துள்ளன. விவரணங்களை மாற்றி, இவைகளைத் தனித்தனியே மிளிர, பவபூதி வகை செய்கிறார். முக்கியமான கதைப் போக்கிலும், அதற்குத் துணையான பகுதிகளிலும் நேரும் காதல் - ஸாஹஸங் கள் உள்ள நிகழ்ச்சிகள் - மாலதி மறைந்த மர்மம் - மரணத்தின் வாயிலிருந்து, எதிர்பாராத வகையில், ஆச்சரியம் எழும்படி

காப்பாற்றப்படுதல் விந்தை, அச்சம் - இவைகளைத் தோன்றச் செய்யும் நிகழ்ச்சிகள் - இவையெல்லாம் கதைக்கோப்பிலும், நாடகப் போக்கிலும், கண் கூசச் செய்யும்படியான பலதிறப் பட்ட ஒளிரும் அம்சங்களை உண்டாக்குகின்றன. கதையும் வெவ் வேறு இடங்களில் நிகழ்கின்றது. வழக்கமாகப் பழகிய நகர்ப் பூங்கா, அரண்மனை, கோயில் புத்தமடச்சூழல் அச்சமுறச் செய்யும் புறவிடங்களான மயானபூமிகள், அமானுஷ்ய உலக - வானப்பகுதிகள் - இப்படியெல்லாம், மன உணர்ச்சிகளும் மாறுபடுகின்றன. மகிழ்ச்சியூட்டும் காதல், தீரம் பொருந்திய சண்டை, போர், இதயத்தைமெதுவாய்த்தொடும்உணர்ச்சிகள். முன்நிகழாத அச்சம் - வெறுப்பு, திகைப்பு - இவைகளால் இயல் பான உணர்ச்சி மரத்துப்போவது - இத்தகைய வேறுபாடுகள்.

நாடக ஆசிரியரின், பல் நிறம் பொருந்தி, வெகுவாய் விரிகின்ற நாடகத்தினால் புவியும்வானமும், இயற்கையாகவும், அதற்கு அப்பாற்பட்டவையாக மறு உலக நிகழ்ச்சிகளும் பழையதும் புதிதுமான காட்சிகள் - இவையெல்லாம் ஒன்று சேர்கின்றன.

இளங்காதலர்களின் காதலுக்குத் துணை செய்பவர்கள் ஆடவரும் பெண்டிரும் –வெளிப்படையாகவே, ஒத்த உணர்ச்சி யுள்ளவர்கள். அவர்களுடைய பரிவுக்கு எல்லையில்லை. இளங் காதலர்களின் காதல் கனவை நனவாக்குவதைத் தவிர, வேறு வாழ்க்கைப் பயனும், காமந்தகிக்கும் அவளுடைய மாணவர் களுக்கும் இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. ஆளும் அரசனைப் போல் எதிராக இருப்பவர்களும், மாதவனுடைய மகரந்தனு டையவுமான துணிவையும் வீரத்தையும் பாராட்டக் கூடிய பெருந்தன்மை உள்ளவர்களாக இருக்கின்றனர்.

இதுபோல் மாலதியின் இழப்பால், வாழ்க்கையில் ஆசை யற்று வருந்தும் இளைஞரிடம், ஆழ்ந்த நட்புணர்வும் காட்டு கின்றனர். தங்களுடைய காதலுக்குரியவர்களுக்காக உயிரை இழக்கச் சித்தமாய் உள்ள இளைஞர்கள் ஒருபால்- தங்களுடைய தோழர்களுக்காக உயிரை இழக்கும் மனமுடைய அசாதாரண மான நண்பர்கள் இன்னொருபால்.

இளைஞர்களின் ஆனந்தத்தில்பங்குகொண்டு, நிலைமையை உணரக்கூடிய பெரியவர்களும் இருக்கின்றனர். தங்கள் எஜமானர்களிடம் விசுவாசமும் பற்றும் உள்ள வேலைக்காரர் கள், ஆபத்தில் தளராமல் துணைபுரியும் நண்பர்கள், தங்கள்

குருவின் கட்டளைகளை மகிழ்ச்சியுடனும், நம்பிக்கையுடனும் நிறைவேற்றும் மாணவர்கள் - இத்தகையவரும் தோன்றுகின்றனர்.

நிகழ்ச்சிகளும், பாத்திரங்களும், பலதிறப்பட்டவையாய் இருப்பதற்கேற்ப, பலவகையான உணர்ச்சிகளையும் நாடகத்தில் கொண்டு வருகிறார் பவபூதி. ஓங்கி நிற்கும் காதல் உணர்ச்சி, சிறு அங்கமாய் உள்ள கதையிலும் ஊடுருவுகின்றது; காதலின் பலவகையான பேதங்களைத் தெளிவாகக்காட்டுவதில் பவபூதி திளைக்கிறார். முதல் பார்வையிலேயே எழும் காதல்; பிறகு வரும் சொல்லொணா ஆவலும், இன்பத்துன்பமும்; நிறைவேறுதா காதலால் எழும் உடலுக்கும் உள்ளத்துக்குமான வேதனை; காதல் பித்தால் மனம் பேதலித்தல்: காதலின் மெய்ப்பாட்டு ஆனந்தம் - இப்படி.

காதல்போல், காதலர்களின் பிரிவாலும், நிறைவேறுத காதலால் வரும் விரக்தி [உள்ளச்சோர்வு] யாலும்வெளிப்படும் 'கருணாரஸமும்' (சோகச்சுவையும்) வெகுவாகச்சித்தரிக்கப்படுகின்றது. புலிபாய்வது இரக்க உணர்வைத் தூண்டுகின்றது. மாலதியின் மர்மமான மறைவுக்குப் பின், நாடகத்தின் கடைசி இரண்டு அங்கங்களில் இரக்கவெள்ளம்ஓடுகின்றது. இது எல்லா பாத்திரங்களையும் கதையின்மையாகிய இழையையும்அடித்துச் செல்கின்றது. மகரந்தன்-மாதவன் இவர்களின் துணிவு, வீர ரஸத்தை உண்டாக்குகின்றது. மயானக் காட்சி அச்சத்தை வெறுப்பை -ரௌத்ரத்தை ; எழுப்புகின்றது. ஸௌதாமினியின் செயல் அற்புத ரஸத்தைப் புகுத்துகின்றது. பவபூதிக்கு நகை உணர்ச்சி இருந்ததாகத்தெரியவில்லை. சொற்சிலம்பத்தில் அவர் இறங்குவதில்லை. வழக்கமாக உள்ள விதூஷகன் [கோமாளி] அவருடைய நாடகங்களில் கிடையாது. ஆயினும் ஒரு காட்சி – மகரந்தன் மாலதியின் ஆடைகளை அணிவது, நந்தனனோடு திருமணச்சடங்குகளில் ஈடுபடுவது, புதுமணப் பெண்ணாகப் பள்ளியறையில் நுழைவது - சிரிப்பை உண்டாக்கும்-உண்மையான பிரஹஸனம்' (வேடிக்கை நாடகம் போல்!) மகரந்தன் தூங்குவதுபோல்பாசாங்குசெய்வதும்,மதயந்திகை,தூங்குவது மாலதிஎன்ற எண்ணத்தில்,மகரந்தனிடம் தனக்குள்ள காதலை வெளிப்படுத்துவதும் விந்தையானதே. மேலும் விநோதமாக முதலில் வரும் நாந்திப் பாடலிலும் ஒரு வேடிக்கை உள்ளது. சிவன் தன் தாண்டவ நாட்டியத்தைத்தொடங்கியபோது, நந்தி மிருதங்கம் வாசிக்கஆரம்பிக்கிறார்; அதன் ஆழ்ந்த எதிரொலிக்கும் ஒலியைக் கேட்ட கார்த்திகேயனின் வாகனமான மயில்

இடியோசையென மருள்கின்றது; அது முன்போகின்றது; மயிலைக் கண்டு, வாஸுகியென்னும் நாகம் அச்சமுற்று, ஒளிவு இடம் தேடி, கணேசனின் துதிக்கைக்குள் நுழைகிறது. கணேசன் அப்போது, தன்முகத்தை வேகமாய் ஆட்டுகிறார்; அதனால் யானைத் தலையில் பெருகும் மதஜலத்தைப் பருகிக் கொண்டிருக்கும் வண்டுகள் கலக்கமுற்று மேலே எழுகின்றன. கணேசனும், தன் துதிக்கைக்குள் இங்குமங்கும் போகும் நாகத்தினால் அச்சமுற்று துயர் ஒலி எழுப்புகிறார்;

இயல்பான, மெய்யான நிகழ்ச்சிகள் கதையின் மூலமாகின்றன; இவை விந்தையும் அமானுஷ்யமான செயல்களோடு கலக்கின்றன-இதனால் நாடகம் மிக ஆவலூட்டும் சித்திரமாகின்றது. பல வகையான நிகழ்ச்சிகளுக்கு, ஒரு சாதாரணத் தொடர்பு ஏற்படுத்த, பவபூதி முயல்கிறார். இதனால் கிளைக்கும் உணர்ச்சிகள், இயற்கையான பின் விளைவுகளேயெனத் தோன்றுகிறது.

'மாலதி மாதவத்தில்' தான் ஒரு மிகப் பெரிய 'ப்ரகரண' நாடகத்தைச் சமைத்துள்ளதாகவும், அதனுடைய பலதிறப் பட்ட விந்தையான அழகும் ஒளியும் ஒப்பற்றவையெனவும், பவபூதி தற்புகழ்ச்சியில் இறங்குகிறார்.[11] நிகழ்ச்சிகளின் மாறுபாட்டால், உணர்ச்சிகள் ரஞ்சகமாகும்படி அமைக்கப் பட்டுள்ள கதைப் போக்கைத் தானே போற்றிக் கொள் கிறார்.[12]

இந்த நாடகத்தில், கதையின் பெரும்பரப்பு, நிகழ்ச்சி களிலும் பலவகை, நிகழ்ச்சிகளில் எதிர்பாராத திருப்பங்கள், உணர்ச்சிகளுக்கு எல்லாம் முழுநிலைக்களம் - இப்படியெல்லாம் இருக்கின்றன. சொற்சித்திரமும் - முதிர்ச்சி, அழகு, ஆழ்ந்த கருத்து - இவையெல்லாம் பெற்றுள்ளது. கவித்வ மேதை, புலமை - இவைகளின் சேர்க்கையால்தான் இக் குணங்கள் ஏற்படுகின்றன என்பது பவபூதியின் கூற்று[13]. ஆயினும், சூத்ரகனையும், விசாகதத்தனையும் பவபூதி மறந்துவிட்ட தாகத் தோன்றுகிறது. 'மிருச்சகடிகமும்' 'தேவ சந்திர குப்தாவும்' சமூக நாடக இயலின் - ப்ரகரணக்ரந்தங்'களின் உண்மையான வகுப்பைச் சார்ந்தவை[14] உதாரணமாக, சூத்தரகரின் நாடகம், உண்மையான வாழ்க்கை நிலையைச் சித்தரிப்பதில் தனித்தன்மை பெற்றது. பாத்திரங்கள் இவ்வுல கத்து ஆடவரும் பெண்டிருமாவர். நிகழ்ச்சிகளும், வாழ்க்கையி லிருந்து எடுக்கப்பட்டனவே. பாத்திரங்களின் உரையாட

லும், நடைமுறையில் வழங்குவதுதான் அவர்களுடைய உள்ளக்கிடக்கையும் மக்களின் அனுபவமுமே, ஒத்துப்பார்க்கும் போது, பவபூதியின் 'மாலதி-மாதவம்' ஒரு விநோதக் கற்பனையே ; அது காவ்யமாகவே உதயமாகி நிறைவுற்றுள்ளது ; மெய்ப்படும் நாடக இயலும் இதற்கு அவ்வளவு ஆதாரமல்ல. நாடகம் சமூக வாழ்க்கையைப் பற்றியதுதான் ஆயினும், அதில் மெய்ப்பாட்டுக்குப் புறம்பான வாடை வீசுகின்றது. இதற்கு ஒரு காரணம், அமானுஷ்ய நிகழ்ச்சிகளின் புகுத்தலால், இன்னும், முக்கியமாக, பவபூதிக்கு, சரியான பகுப்பு உணர்ச்சி இல்லை. ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியையும், அவர் மிகவும் நீளமான சித்திர வார்த்தைக் கோவைகள், உரையாடல் அல்லது கதைசொல்வது இவைகளால் வரைகிறார். மன்மதனின் சோலையில் முதல் சந்திப்பு, புலிபாய்தல், மயான பூமியில் விளைவு, மாதவன் மாலதியைத் தேடல், ஏன் மதயந்திகை, புத்திரகை, லவங்கிகை-இவர்களுக்குள் நிகழும் நெருங்கிய உரையாடல் - இவையெல்லாம் இலக்கியக் கட்டுரைகளுக்கு உற்ற பொருட்கள் போல் தீட்டப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொருவரும், தன்னுடைய கவிதைத் திறன், மதியூகம், வைதக்த்யம் (சாதுர்யம்) பாண்டித்யம் (புலமை)-இவைகளை வெளிப்படுத்தியேயாக வேண்டும் போலும்! (பவபூதிக்கு இவைகளில் மோகம்). இத்தகைய சொற்குவியலால், நிகழ்ச்சிகளின் நாடக வலிவு குன்றிவிடுகிறது. ஆகவே உள்ளத்து எதிரொலியும் தாக்கப்படுகின்றது. கடலுக்கு முன் எழும் மாதவியின் காதல் வேதனைகள், மனோரம்மியமான உள்ளத்தைத் தொடும் கவிதைகளால் விவரிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அத்தகைய உள்ளத்தைப் பிழியும், வேதனையை அவள் அடைய, அவளுடைய காதல் எத்தனை கால அளவினதாக இருக்க வேண்டும்? இப்படியே 'கருணரசமும்' (சோகச்சுவையும்) மிகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. காளிதாஸனின் 'விக்ரமோர்வ சீயத்திலும்', புரூரவஸ் ஊர்வசியைத் தேடும் படலத்தை முன் மாதிரியாகக் கொண்டு, பவபூதி, மாதவன் மாலதியைத் தேடுவதைச் சித்தரிக்க முயன்றிருக்க வேண்டும் ; மேலும், அவர் இங்கு காளிதாஸனை விஞ்சிவிட வேணும் என்று கருதினார் போலும்! ஆனால் இதுவும் காமந்தகி, அரசன், நகரமாந்தர்,-எல்லோரும் மாலதியின் மறைவுக்காகத் துயரப்படும் சித்திரம், நாடக நோக்கர்களைக் கவரக்கூடியதன்று. இது உள்ளத்தைப் பிணிக்கும் 'கருணாரஸமன்று'. கவிதைக் கற்பனையால் ஆக்கப்பட்ட ஓர் இரங்கல் கூற்றுத்தான் ;

பவபூதியின் கதைக்கோப்பும் குறையுள்ளதே. கதைப் போக்கின் வளர்ச்சியில், தற்செயல் நிகழ்ச்சிகள் மிகவும்

அதிகமான வாய்ப்புப் பெறுகின்றன. உதாரணமாக, புலி நிகழ்ச்சி, காமந்தகிக்கு ஒரு நல்ல சாதனமாகின்றது. அது மதயந்திகையின் உயிரைக் காப்பாற்ற மகரந்தனுக்கு ஏதுவாகின்றது ; இருவரும் உடனே காதல் கொள்கின்றனர். — இது காமந்தகியின் இரண்டாவது நோக்கமான, மகரந்த — மதயந்திகையின் கூடலுக்கு வழியாகின்றது. அகோரகண்டன் மாலதியைக் கொல்லப்போகும் அதே தருணத்தில், மாதவன் களத்தில் தோன்றிவிடுகிறான் - மாதவனே இச்சந்தர்ப்பம் விந்தையான ஒற்றுமை என்கிறான்[15]. ஸௌதாமினி மாலதியை இறுதியாகக் காப்பாற்றுவதும் மற்றொரு தற்செயல் நிகழ்ச்சியே. வாழ்க்கையில் இத்தகைய தற்செயல் நிகழ்ச்சிகள் நிறைய வரக்கூடும் ; நாடகத்துக்கு இவை இன்றியமையாதனவை எனவும் விளக்கம் தரலாம். ஆயினும், உயர் கலையில், இத்தகைய தற்செயல் நிகழ்ச்சிகளை நாம் எதிர் பார்ப்பதில்லை ; மேலும் இந்தக் கதையில், முக்கியமான பங்குபெறும் காமந்திகையின் பாத்திரத்துக்குப் பெருமை சேர்க்கவில்லை.

ஆகவே 'மாலதி மாதவத்'தின் ஈர்ப்புக்கு முக்கிய காரணங்கள் - காதலும் சாகஸமும் நிறைந்த கதை, காபாலிகர்களின் அஸாதாரணமான சித்திரம், அவர்களின் நரபலிக் காட்சிகள், 'ரௌத்ர பீபத்ஸ' உணர்ச்சிகளுக்கு (அச்ச - வெறுப்பு உணர்ச்சிகளுக்கு) வாய்ப்பான மயான பூமிக் காட்சி பவபூதியின் வளமான கவிதை - இவைகளே ஆழ்ந்த, உயர்ந்த உள்ள உணர்ச்சிகளைச் சிறைப்படுத்தும் தன்மையானவை.

3. உத்தரராமசரிதம்.

(I)

'உத்தரராமசரிதத்தில்' கவிஞனின் முதிர்ந்த மதிக்கு அடையாளமான யாவும் உள்ளன - கைத்திறனின் உணர்வும் நாடக இயலும், மனித உள்ளத்தைப் பற்றிய ஆழ்ந்த அறிவும், வாழ்வின் உள்ளார்ந்த நலன்களின் சிலவும் என - ஒரு நாடகத்தைப் புற நிகழ்ச்சிகளாலும், விளைவுகளாலும் படிப்படியாக உயர்த்துவதற்கு மாறாக, பவபூதி மனிதன் உள்ளத்தை நுண்ணியதாய் ஆயமுற்பட்டு, தன்னுடைய

நாடகக் கோப்பை, உள இயலைச் சார்ந்த செயல்களாலும் பாத்திரங்களின் பாதிப்புகளாலும் நெய்துள்ளார்.

நாடகத்தின் நோக்கம் இராமனின் வாழ்க்கையின் பிற்பகுதியை (உத்தரசரிதம்) விவரிப்பதே அதாவது இராமனின் ஆட்சியில், ஸீதையைக் கைவிடுதலில் தொடங்கி, இறுதியில் இராமனும் ஸீதையும், அன்பும் ஆனந்தமும் பெருகும், நிலைத்த கடலில் இருக்கும்வரை இந்த நாடகம் 'மகாவீர சரிதத்தின்' பின் தொடர்ச்சியாகும். இவ்விரு நாடகங்களும் சேர்ந்து, இராமாயண கதை முழுவதையும் கூறுகின்றன. ஆயினும், இவைகளுக்குள் ஓர் ஆழ்ந்த வேறுபாடு உள்ளது. கவிஞனின் நோக்கத்தில் மட்டும் அல்லாமல், நாடகச் சித்திரம், கவிதை நலன் - இவைகளிலும் தான். முதல் இராம நாடகத்தைப்போல் இங்கும், கதையின் எல்லா நிகழ்ச்சிகளையும் ஒருங்கிணைக்கக் கூடிய ஒருமையக்க கருத்தைத் தேடி இருக்கிறார். ஆனால், 'மகாவீரசரிதத்தில்' கதையில் திணிக்கப்பட்ட புறப்புலனால் தான், எல்லா நிகழ்ச்சிகளும் ஒன்று சேருகின்றன ; 'உத்தரராம சரிதத்திலோ' ஓர் உள்ள இயலே, உள்ளிருந்து வெளியே நிலவுகின்றது - இதனால் இராமாயணத்தில் நன்கு தெரிந்த விளைவுகளெல்லாம், மொத்தக் கோப்பில் பொருந்தும் இயல்பான பகுதிகளாகத் தோன்றுகின்றன. பவபூதி, இராமாயணத்தைப் பின்பற்றினாலும், முதல் நாடகத்தில் போல், இங்கும் சில மாறுதல்கள் செய்கிறார். புதிதாய் வருபவைகள் வெறும் மாறுதல்கள் மட்டும் அல்ல. அவை இராமாயண கதையையே மாற்றும் நாடகக் கற்பனைகளாகவே தோன்றுகின்றன. வால்மீகியின் இதிஹாசம், ஸீதை பூமிக்குள்ளே மறைந்து போவதோடு முடிவு பெறுகிறது. பவபூதியின் நாடகமோ, அன்புடைய தம்பதியினரின் நிலைத்த இன்பச் சேர்க்கையோடு நிறைவு பெறுகிறது. இது இராமனின் செயல் விளைத்த அநீதி விலக்கப்படுவதால் சாத்தியமாகிறது.

நாடகம் இராமனின் முடிசூடுதலுற்குப்பின், உடனாகவே தொடங்குகிறது, ஸீதையின் தந்தை ஜனகனும் மற்றைய எல்லா விருந்தினரும் புறப்பட்டுப் போய் விட்டனர். விழாக்களின் முடிவில் தவிர்க்க முடியாமல் நிகழும் தனிமை உணர்வும் சோகமும் நிலவுகின்றன. அரசகுடும்பத்தின் முதியவர்கள், ரிஷிய சிருங்கரால் தொடங்கப்பட்ட பன்னிரண்டு ஆண்டு வேள்விக்கு வரும்படி அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். ஸீதைக்கு மகப்பேறு காலம் மிகவும் நெருங்கியிருந்தது.

ஆதலால் அத்தம்பதியரும், லக்ஷ்மணனும் அரண்மனையில் தனித்து விடப்பட்டுள்ளனர். மனப்போக்குக்கு ஒரு திருப்பம் அளித்து, ஸீதைக்கு மகிழ்ச்சியூட்ட, லக்ஷ்மணன் விசேஷமாகத் தயாரிக்கச் சொல்லியிருந்த ஒரு சித்திரக் கிழியைக் கொண்டு வருகிறான். அது இராமனின் வாழ்வின் இளமைப் பருவத்தைக் காட்டுகின்றது. பவபூதி, இராமனின் பூர்வ சரிதத்தை ஒரு பின்னோக்கால் காட்டி, இருபகுதிகளையும் முற்றிலும் ஒருங்கிணைக்க முயல்வதாய்த் தோன்றுகிறது. சித்திரங்கள், இராமனின் ஓங்கிநிற்கும் பல்வகைக் குண இயல்புகள், கணவன் மனைவி இருவரையும் பிணிக்கும் ஆழ்ந்த அன்பு - இவைகளைப் புலப்படுத்த ஒரு வாய்ப்பை அளிக்கின்றன. சித்திரங்களைக் காணும்போது, பாகீரதியின் அண்மைப் பிரதேசங்களை மீண்டும் காணவேணும் என்ற ஓர் எண்ணம் ஸீதைக்கு உண்டாகின்றது. இதற்கான ஆயத்தங்களை உடனே செய்யும் படி இராமன் உத்தரவிடுகிறான். இராமனின் பரிவும் அன்பும் தனக்குள்ளன என்ற நிலைத்த நம்பிக்கையில், ஸீதை களைத்த நிலையில் இராமனின் புஜங்களில் சாய்ந்து துயில் கொள்கிறாள். இந்த வேளையில், இராமனின் தனித் தூதனான துர்முகன் ஒரு பயங்கரச் செய்தியுடன் நுழைகிறான். நாட்டிலுள்ள மக்கள், ஸீதையைப் பற்றி நல்லெண்ணம் கொள்ளவில்லை. இலங்கையில் பலநாள் சிறைப்பட்டிருந்ததால் அவளுடைய கற்பில் ஐயம் கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பது தான் இது. இச்செய்தி இராமனை உணர்வை இழக்கும் வகையில் தாக்குகின்றது. அவன் ஆட்சிக்குப் புதிது; இச் சமயத்தில் அவனுக்கு அறிவுரை கூற முதியவர் எவரும் இல்லை. ஆயினும், அவனுக்கு குடிமக்களின் மெய்யான நடத்தையில் முழுநம்பிக்கை இருந்தது.

தன் முன்னோரின் இலட்சிய நடத்தையின் போக்காலும், சூரிய குலத்தின் என்றும் திகழும் புகழாலும் ஊக்குவிக்கப் படுகிறான். ஆகவே, ஸீதையை உடனே துறக்கத் தீர்மானிக்கிறான். அவன் துர்முகனை நேரிலும், லக்ஷ்மணனை மறைமுகமாகவும் அரச ஆணை என்ற கட்டுப்பாட்டாலும், மறு பேச்சுச் சொல்லாதபடி செய்துவிடுகிறான். தன்னுடைய ஒருதலைப் பட்சமான தீர்மானத்தில் நிற்கிறான். சாதுவான ஸீதை, தான் விழைந்தபடியே, வனப் பிரதேசங்களில், மனம்போல், ஓடியாடி, பாகீரதியில் நீராடித் திளைக்கவே, தன்னைத் தேரில் அழைத்துப் போவதாக எண்ணுகிறாள். இராமன் தன்னைத் துறக்கலாம் என்ற எண்ணமே அவளுக்குச் சற்றும் இல்லை.

இரண்டாவது, மூன்றாவது அங்கங்கள் தொடர்புடையவை. ஆனால், ஸீதை கொடூரமாகக் கைவிடப்பட்டபின், பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் ஓடியுள்ளன. ஓர் எதிர்பாராத நிகழ்ச்சியால், தூரத் தென் பிராந்தியமான தண்டகாரண்யத்துக்குப் போக நேர்கின்றது. ஓர் அந்தணச் சிறுவன் அகால மரணம் அடைகிறான். ஓர் சூத்ரன் (நாலாம் வர்ணத்தவன்)- சம்பூகன் என்பான் – உயர்சாதியினர்க்குரிய தவத்தை மேற்கொண்ட பாவமே இதற்குக் காரணம் என்று சொல்லப்படுகிறது. தன்னுடைய கனமான அரசுப் பொறுப்புகளை நிறைவேற்ற இராமன் இந்த சூத்ரமுனியைக் கொல்லவேண்டியுள்ளது; அதற்காகப் பஞ்சவடி போகிறான். அங்கு தன் கடமையை, புறத்தே அமைதியோடும், அகத்தே மிக்க வருத்தத்தோடும் இராமன் புரிகிறான்.

இராமனுடைய உள்ளக்கிடக்கையை, நாம் சற்றுப்பார்க்கும்போது, திடுக்கிடவைக்கும் புதிய உணர்வைப் பெறுகிறோம். அவன் மக்களின் திருப்திக்காக, தயை, அன்பு, இன்பம், இவைகளை, ஏன் ஸீதையையும், தியாகம் செய்ததைத் தெளிவாக்குகின்றது. இருந்தும், பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் கழிந்தபின்னரும், அவன் உள்ளத்தில் துயரும், ஸீதையின்பால் அன்பும், சிறிதும் மாறவேயில்லை. தன்னைச் சூழ்ந்துள்ள மக்களுக்கு, மேலுக்கு கம்பீரமும் அமைதியுமான தோற்றத்தைக் காட்டினான். ஆனால் அவனுடைய உள்ளம், உணர்ச்சிகள் பொங்கும் ஒரு கொதிகலனாக இருந்தது. எக்கணத்திலும் அது உடைந்து கொட்டிவிடலாம். சம்பூக நிகழ்ச்சி அந்த வேளையை நெருங்கச் செய்தது. தண்டகாரண்யத்துக்கு வந்தால், இயல்பாகவே, இராமன் ஜனஸ்தானம், பஞ்சவடி, கோதாவரிப் பிரதேசம் - இங்கெல்லாம் போக நேரிடும். ஸீதை கடத்தப்படுவதற்குமுன், அவளோடு இந்த இடங்களிலெல்லாம், இராமன் தன் வனவாஸத்தின்போது இருந்திருக்கிறான். பழகிய காட்சிகளும், ஒலிகளும், இராமனின் துயர்நிறைந்த பாத்திரத்தின் அமுக்கி வைக்கப்பட்டிருந்த மூடியைத் திறந்துவிடும். இப்பொழுது தன்னந்தனியனாய், குடிமக்களிடமிருந்து விலகியுள்ளபோது, இதுகாறும் அழுந்திக்கிடந்த கடுந்துயர், அவன் உள்ளத்தை எளிதில் பிளந்துவிடும். இந்நிலைக்கேற்ப, நாடக ஆர்வமும் உளஇயல் வெளிப்பாடுகளும் பொங்கி இருக்கும். முழுதும் புதிய வாய்ப்புத் தொடர்களை, பவபூதி உண்டாக்குகிறார்.

இரண்டாவது அங்கத்தில், முதலிலே ஒரு காட்சியைப் புகுத்துகிறார். ஜனஸ்தான வனதேவதையும், ஸீதையின்

வனவாஸ காலத் தோழியுமான வாஸந்திக்கும் வெளிப்போகும் ஒரு தத்துவ மாணவியாம் ஆத்ரேயிக்கும் உரையாடல் நிகழ்கிறது. இதன் மூலம், பவபூதி நமக்கு மிகவும் அவசியமான சில செய்திகளை அளிக்கிறார். ஆத்ரேயி வால்மீகியின் ஆசிரமத்தைவிட்டு, அகஸ்தியரின் ஆசிரமத்துக்கும் போய்க் கொண்டிருக்கிறாள். ஏனெனில், மிகவும் அசாதாரண மேதைகளும் ஒரு சாலை மாணாக்கர்களுமான, — லவன், குசன் என்ற இரட்டையருடன் ஒருசேர அவளால் கல்வி பயில முடியவில்லை, அவள், வால்மீகிக்குக் கவிதை உத்வேகம் வளரக் காரணமாயிருந்த நிகழ்ச்சி, தெய்வ ஆசிகள் இதன் பயனாய் இராமாயணகாவியம் நிறுவப்பட்டது போன்றவற்றையெல்லாம் அறிவிக்கிறாள். வாஸந்தி யாரென்று அறிந்து, அவளுக்கு ஆத்ரேயி மேலும் சில விவரங்களைக் கூறுகிறாள்-ஸீதையை இராமன் கைவிட்டது, ரிஷ்யசிருங்கரின் வேள்வி முடிவு, இராமனுடைய தாய்மார்கள் ஸீதையில்லா அயோத்திக்குத் திரும்புவதில்லையென்று தீர்மானித்தது, வால்மீகியின் ஆசிரமத்திலேயே வசிக்க எண்ணியது, இராமன் அசுவமேதம் தொடங்கியது, அதற்கங்கமாக ஸீதையின் பொன்னுருவை ஸ்தாபனம் செய்தது - இவையாவையும் அவள் தெரிவிக்கிறாள்.

இது போல், மூன்றாவது அங்கத்துக்கு முன் வரும் காட்சியில் முரளா, தமஸா, என்ற இரு நதி தேவதைகளின் உரையாடல் நிகழ்கின்றது. இதன் மூலம், பவபூதி நாடநோக்கர்களுக்கு அளிக்கும் செய்தி - தன் உயிரை மாய்த்துக் கொள்ள, ஸீதை கங்கையில் விழுந்தாள். அப்போது, கங்காதேவி அவளைக் காத்து, அவளுடைய தாயான பூதேவியோடு ஸீதைக்கு நீரில் பிறந்த இரட்டைக் குழந்தைகளையும் வால்மீகியின் ஆசிரமத்துக்கு அழைத்துச் சென்றனர். அம்முனி அவளைப் பராமரித்து, பிள்ளைகளுக்கு நல்ல பயிற்சியும் கல்வியும் அளித்தார். பாகீரதி (கங்காதேவி) இராமன் பஞ்சவடிக்கு வந்திருப்பதை அறிந்து, ஸீதையைத் தன்னுடன் அழைத்து வந்தாள். பிள்ளைகளான லவகுசர்களுக்கு, பன்னிரண்டாவது ஆண்டு நிறைவுச் சடங்கை நடத்த வேண்டும் என்றும், ரகுவம்சத்தின் மூல புருஷனான சூர்யனுக்கு நேரில் வழிபாடு செய்ய வேண்டும் என்றும், காரணம் சொல்லியிருந்தாள். தன்னைப் பிறர் காணாது இருக்கும் சக்தி, ஸீதைக்கு அளிக்கப்பட்டது. அகஸ்திய முனிவரின் மனைவியான லோபா முத்ரையும், இராமனின் நலத்தைப் பற்றி கவலை கொண்டாள். பஞ்சவடிப் பிராந்தியத்தில் இராமன்

மூர்ச்சையடைந்தபோது அவனைக் குளிர்ந்த ஈரக் காற்றால் ஆசுவாசப்படுத்தும்படி, கோதாவரிக்கு முரளா மூலம் சொல்லியனுப்பினாள் ; ஸீதைக்கு வழித்துணையாக, தமஸா தேவி ஏவப்பட்டாள். இப்படியெல்லாம், கவனத்தோடும், முன்னேற்பாடுடனும், பவபூதி இராமனும் ஸீதையும் சந்திக்க ஒரு வாய்ப்பை அமைக்கிறார் ; எதிர்பார்த்தது விளைகின்றது ; இராமன் வாஸந்தியைச் சந்திக்கிறான் அவனுடைய முற்கால காதல் வாழ்க்கையை நினைவூட்டும் சின்னமான ஒவ்வொரு பொருள், இடம் - இப்படி அவனை அழைத்துச் செல்கிறாள், தன் துயரை அடக்கிக் கொள்ள முடியாமல், இராமன் பலதடவை மூர்ச்சையடைகிறான். இராமனுக்கும் வாஸந்திக்கும் புலப்படாமல், ஸீதை தமஸா வின் தூண்டுதலால், தன்னுடைய அமுதக்கரத்தால் தடவி இராமனை மயக்கம் தெளிவிக்க விரைகிறாள். இராமனுக்கு ஒன்றும் விளங்கவில்லை. ஸீதை இறந்து போயிருக்க வேண்டும், அவளுடைய பொன்னுடலை, நரமாமிச பட்சிணி கள் முழுவதும் தின்றிருக்க வேண்டும் என்று அவன் எண்ணி யிருந்தான். வாஸந்திக்கோ, ஸீதையை இராமன் கைவிட்ட தில் மிக்க வருத்தம். ஆகவே, அவள், இராமனைப் பல கேள்விகளாலும், குற்றச்சாட்டுகளாலும் துளைக்கிறாள். பஞ்சவடியில் தனியாய் இருக்கும் அந்நிலையில், இராமன், தான், முன்னம் ஸீதையைக் கைவிட்டது, அவள்பால் அன்பு இல்லாததாலோ, அல்லது அது தேய்ந்துவிட்டதாலோ அல்ல, என்று மனம்திறந்து சொல்கிறான். மக்களை மகிழ்ச்சியுறச் செய்வது (பிரஜானுரஞ்ஜனம்) அவனுடைய குடும்பவிரதம். தன்னுடையக் கடுங்கடமையைக் காக்க, அவன் தன் அன்பைப் பலி கொடுக்க வேண்டியிருந்தது. ஆயினும், அவன் வேள்வியின் அவசிய அங்கமாக வேணும். இன்னொரு மனைவியை ஏற்கவில்லை, ஸீதையின் மாசற்ற தன்மையைப் பற்றி, அவனுடைய சொந்த அபிப்ராயம் எப்படி ஆயினும், அரசன் என்ற நிலையில், அவன் தன் எண்ணத்தை வெளிப்படுத்த முடியாது போயிற்று. அவனுடைய சுதந்திரம் கட்டுப்பட்டிருந்து. அரசுகடமையைக் கவனிக்கும் போது நாயகன் என்ற முறையில் எழும் தனி உணர்வுகளுக்கு வாய்ப்பு இல்லை.

இவ்வாசகத்தை ஸீதை கேட்கிறாள் ; தன் இராமன் படும் வெந்துயரைக் காண்கிறாள். இதனால் எழும் இரக்கத்தால், முன்னம் இராமன் மீதிருந்த சினமெல்லாம் கரைந்து ஓடு கின்றது. மாறாக, அவள் இராமனின் கட்சியை ஆதரித்து,

வாஸந்தியை கொடூரமான, வெளிப்படையான குற்றச்சாட்டு களால், இராமனைச் சாடியதற்கு ஏசுகிறாள்! உண்மை யென்னவெனில், நேரிடையாகத் தெளிவாகிய இராமனின் அன்பு, அவனுடைய வெந்துயர், தன்னுடைய செயலுக்கு அவன் கொடுத்த விளக்கம் - இவையெல்லாம், அவன் கைவிடப் பட்ட அக்கணம் முதல், ஸீதையின் உள்ளத்திலே பாய்ந்து, தங்கி வருத்திய அவமானமும் துயருமாகிய கணைகள் களைந்து எறியப்பட்டது. இக்காட்சியை, பவபூதி, மிகவும் உன்னத மாகக் கற்பனை செய்து, மிக்க கவிதை நயத்துடன் நிறுவி யிருக்கிறார். இதனால் ஸீதையின்பால், அநீதியாய்ச் சுமத்தப் பட்ட பழிக்கு, முதலில் முழுமையான நீதி வழங்குகிறார், கவி. மேலும், அன்புள்ள கணவனுக்கும், விதியின் சதியால் கொடுமையாகப் பிரிக்கப்பட்ட மனைவிக்கும் உள்ளத்தால் மீண்டும் இணையும் முழுச் சூழலையும் உருவாக்குகிறார்.

இப்பொழுது காட்சி, வால்மீகியின் ஆசிரமத்துக்கும் அதன் சூழலுக்கும் மாறுகிறது. ஜனகனின் வரவால், ஒரு விடுமுறை மனப்பான்மை உருவாகிறது. இராமனின் தாய்மார்கள், அங்கு முன்னரே வந்துள்ளனர். ஸீதையைக் கைவிட்ட செயலுக் காக, இராமன்பால் ஜனகனுக்கு ஆழ்ந்த மனக்கசப்பும் சினமும் இருக்கின்றது. கௌசலை சம்பந்தி மட்டும் அன்று - பழைய நட்பு கூட இருந்தும் அவளுடன் இயல்பாய்ப் பழகமுடிய வில்லை. எழும் சினத்தை ஆற்ற, அருந்ததி தலையிட வேண்டி யுள்ளது. ஜனகன் இப்போது மிகவும் உணர்ச்சி வசப் பட்டுள்ளான். ஸீதையைப் பற்றி ஏதாவது ஒரு வார்த்தை வந்தாலும், அவரால் அதைப் பொறுக்க முடியவில்லை. (வால்மீகி இராமாயண காவியம் இயற்றியிருப்பதாக, லவன் குறிப்பிடுவதுகூட இப்படியாகிறது). மேலும் வருத்தமே கூடுகிறது. இராமன் தன்னுடைய அரச கடமைகளில் தவறி விட்டதாகவும், பொறுப்பின்றி சில மக்களின் பேச்சைக் கேட்டு, நிதானம் இழந்து ஒரு தீர்மானத்துக்கு வந்துவிட்டான் எனத் தெளிவாகவே குற்றம் சாட்டுகிறார். அவ்வேளையில், அவர் தன் வில் கொண்டு இராமனைத் தண்டிக்கவோ, அல்லது சபிக்கவோ, தயாராய்விடுகிறார்! அருந்ததி இப்போது இராமன் சரர்பாக மன்னிப்புக் கோருகிறாள். இராமனுக்கு, தன் குடிமக்கள்பால் செய்யவேண்டிய கடமை இருந்ததென்றும், மேலும் அவன் செயல் எவ்வகையாயினும், இன்னும் ஜனகனின் பிள்ளை (மாப்பிளை) தானே என்கிறாள். இந்த நெருக்கடியில் ஒரு திருப்பம் ஏற்படுகிறது. கௌசல்யையும் மற்றவர்களும் லவன் ஸீதையின் சாயலாகவே முழுவதும் இருப்பதைக் கண்டு

வியக்கின்றனர். அருந்ததிக்கு, ஸீதை மாளாது தப்பியதும், இரட்டைக் குழந்தைகளை ஈன்றதுமான இரகசியம், பாகீரதி தேவியிடமிருந்து தெரியும். ஆயினும் இதை வெளியிட, தக்க தருணம் இன்னும் வரவில்லை. அப்போது லவன் வால்மீகி இராம சரிதத்தை ஒரு நாடகமாகப் புனைந் துள்ளார். அதன் கைப்பிரதி குகன் மூலம் பரதமுனிக்கு அனுப்பப்பட்டு, இப்போது நாடகம் அரங்கேறப் போகிறது என்ற ஒரு சுவையான செய்தியைக் கூறுகிறான். இக்கணத்தில், லவனை அவனுடைய தோழர்கள் அங்கிருந்து அழைத்துப் போகின்றனர். ஏனெனில், அவர்கள் ஒரு புதுப் பிராணியைப் பார்த்திருக்கின்றனர் - ஆம், ஒரு குதிரையை! இது வேள்விக் குதிரையென லவன் அறிகிறான். அதன் காவலாளிகள் இராமனின் வீரத்தைப் பற்றிப் புகழ்வது அவனுக்குச் சினமூட்டு கிறது. அவன் அவர்களை எதிர்த்து, குதிரையைப் பிடித்து வைத்துக்கொண்டு, போருக்கு தயாராகிறான். வேள்விப் பரியைக் காத்து நின்ற சேனையை லவன் சின்னாபின்னமாக்கு கிறான். சேனைத் தலைவனாக உள்ளவன் இலக்ஷ்மணனின் மகன் சந்திரகேது, தன் சேனையைக் காக்க, அவன் லவனுடன் நேருக்குநேர் போரிட வேண்டியிருக்கிறது. 'ஜ்ரும்பக' அஸ்திரத்தைப் பிரயோகித்து, சேனையைத் துயிலில் ஆழ்த்தி யுள்ளான் லவன். இந்த அஸ்திரம் இராமனுக்கு மட்டுமே தெரியும் என்று நம்பப்பட்டதால், ஸுமந்திரருக்கு வியப்பு மேலிடுகிறது. ரகுவம்சத்தினரைப் போன்ற பொலிவுள்ள மெய்த்தோற்றம் லவனுக்கு இருப்பதும் அவனுக்குப் புலனாகின்றது. ஆனால் இதன் மர்மம் அவருக்குப் புரியவில்லை. லவனுக்கும் சந்திரகேதுவுக்குமிடையே ஏனென்று விளங்காத ஒருபாசம் எழுகின்றது. முதலில் சம்பிரதாய உரையாடல் நிகழ்கின்றது; தடித்த சொற்களாய் மாறுகின்றது. லவன் இராமனுடைய வீரர்களின் கர்வத்தை நேராக இகழ்கிறான்; இராமனின் சில செயல்களையும் பரிகசித்து, அவன் உலகில் இணையற்ற வீரன் என்பதை மறுக்கிறான். சந்திரகேதுவுக்கு சொல்லொணாச் சினம் எழுகின்றது. இரு சிறுவரும் போரில் ஈடுபடுகின்றனர். இந்த, துவந்தயுத்தம் பெரிய இழப்பில் முடிந்திருக்கலாம். நல்ல வேளையாக, பஞ்சவடியிலிருந்து தன்னுடைய ஆகாய விமானத்தில் திரும்பிக்கொண்டு இருக்கும் இராமன் இப் போரைக் காண்கிறான். போரை நிறுத்த, உடனே விமானத்தை விட்டு இறங்குகிறான். போரில் லவனுக்கு உதவ, குசனும் அக்களத்துக்கு வருகிறான். இப்போது சித்திரம் முழுவதும்

உடனே மாறுகிறது. இராமனுக்கு இளைஞர்பால் ஒரு விந்தை யான பாசம் எழுகின்றது? அவன் மனத்திலே ஒரு பொறி தட்டுகிறது; மெள்ள மெள்ள இரு இளைஞர்களும் தன் பிள்ளை களாகவே இருக்க வேண்டும் என உறுதி கொள்கிறான். காளிதாஸனின் சாகுந்தலத்தில், துஷ்யந்தன் ஸர்வதமனிடம் பல குறிகளைக் காண்பதுபோல், பவபூதியின் இராமனும், ஒரு தனி உரையாடலில், எல்லாக் குறிகளையும் ஒருசேர உணர்த்து கிறான். ஆம், அரச இயல்புகள் ஐயத்துக்கு இடமில்லாத வம்ச முத்திரை. ஸீதையை ஒத்திருக்கும் வியப்புத் தோற்றம், ஸீதை முன் கைவிடப்பட்ட வால்மீகி ஆசிரமத்துக்கு அருகாமையில் உள்ளகளம்: இளைஞரின் வயது, வீரம், முக்கியமாக 'ஜ்ரும்பக' அஸ்திரப் பயிற்சி-அவர்கள் இரட்டையராய் இருப்பது: ஸீதை கருவுற்றிருக்கும்போதே இதன் குறிகளை அவன் உணர்ந்து, ஸீதையைக் கேட்டுத் தெளிவுற்றிருந்தான். இராமன் இப்போது கண்ணீரைப் பெருக்குகிறான். குசனும், லவனும், அவனிடம் இராமாயணச் சுலோகங்களை ஒப்பிக்கும்போது, மிகவும் பர பரப் படைகிறான். இருந்தும், ஆசிரமத்திலுள்ள முதியோரைக் காண, அவன் தயாராகிவிடுகிறான். அங்கே ஸீதை கைவிடப் பட்ட நிகழ்ச்சியை விளக்கும் வால்மீகியின் நாடகம் நடந்து கொண்டிருக்கின்றது. உண்மையான ஸீதையே தன் பாத்திரத் தில் நடிக்கிறாள்! மற்றைய பாத்திரங்களை விண்ணவர் ஏற்றுள்ளனர். கங்கைக் கரையில் நிறுவப்பட்ட அரங்கிலே, வால்மீகி ஏழுலக வாசிகளையும் கொண்டு சேர்த்திருக்கிறார்; இராமராஜ்யத்தின் குடிமக்களும் நாடகம் காண அழைக்கப் பட்டுள்ளனர். அப்போது, ஸீதை தற்கொலை செய்து கொள்ளும் முயற்சி, தோன்றுகிறது. தேவதைகள் அவளுடைய மாசற்ற தன்மையை அறுதியிட்டு, அவளைக் காப்பாற்றுகின் றனர். நாடக ஆசிரியன் (வால்மீகி - பவபூதி கடைசியில் ஓர் அற்புதம் நிகழ்த்துகிறார். கங்கைப் பிரவாகத்திலிருந்து ஸீதை எழுகின்றாள். இதனைக் காணும் குடிமக்கள் தாங்கள் முன்னம் ஸீதையின் தூய்மையைப் பற்றி கொண்ட ஐயத்துக்காக நாண முற்று அழுங்குகிறார்கள். இப்போது, அருந்ததி, ஸீதையை மீண்டும் ரவிகுலத்தில் சேர்ப்பதைப்பற்றி அவர்களுடைய கருத் தைக் கேட்கிறாள். அவர்கள், உடனே ஸீதையைப் போற்றும் வகையில் வணக்கம் செய்கின்றனர். குடிமக்களின் இவ்வணக்கச் செய்கையே, ஸீதையின் தூய்மைக்கு இறுதியான தீர்ப்பாகின் றது. சஞ்சலபுத்தியுடைய மக்களாலும் மறைமுகமாக இராமனாலும் ஸீதைக்கு இழைக்கப்பட்ட கொடும் அநீதியை

உணர்ந்ததாகின்றது. ஆகவே, இராமனும் சீதையும், நிலை பெற்ற இன்பமான மறு இணைப்பைப் பெற, வழிவகுத்தாய் விட்டது.

(II)

வால்மீகியின் கவிதாசக்தியைப் பற்றி, பவபூதிக்கு இருந்த எல்லையற்ற மதிப்பைப் பற்றியோ, மனித உருவில் தோன்றிய தெய்வமாம் இராமனிடம் உள்ள தனிப் பக்தியைப் பற்றியோ. ஐயம் இல்லை, இருந்தும் அவர் துணிவான மாற்றங்களைப் புகுத்தியுள்ளார். அதனால், இராமகதைக்கு ஒரு புதிய உருக் கொடுத்து, அதை உள்ளத்தைக் கவரும் ஒரு மானுட வரலாறாக ஆக்கியுள்ளார். ஸம்ஸ்க்ருத நாடக இயலைப்பற்றிய விதிகளும் சம்பிரதாயங்களும், நாடக அரங்கில், கதாநாயகனுடையவோ, நாயகியுடையவோ, மரணத்தைக் காட்டுவதை விலக்குகின்றன. இதனால்தான், பவபூதி, இதிகாச கதைக்கு மாறாக, ஓர் இனிய முடிவை அமைத்துள்ளார் என்று கொள்வது தவறாகும். கணவனுக்கும் மனைவிக்கும் இருந்த ஆழ்ந்த அன்புக்கு, இலக்கிய முறையில் ஓர் நீதிவழங்கவே, இனிய முடிவு உள்ளது. மெய்யான அன்புத் தம்பதிகளை குறைவற்ற உணர்வில் பிணைக்கின்றது; ஆகவே அவர்களின் பிரிவுக்கு இடமே இல்லை. ஆயினும் எப்படியோ இது நேர்ந்துவிடில், அவர்களுடைய அன்புக்கு சம்பந்தம் இல்லாத வேறு காரணங்களால், கணவன் மனைவியைத் துறந்தால், அவர்களை மீண்டும் இணைப்பதே கலையின் இலக்கணமாகும். பலதார வழக்கமுள்ள சமூகம், பெண்ணின் உணர்வுகளைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் இருக்கலாம். ஆயினும் ஒரு கலைஞன் அநீதி இழைக்கப்பட்ட மனைவிக்கு நீதிவழங்க, கணவன் மனம் வருந்தி தெளிந்த உள்ளபாங்கினோடு, அவளிடம் மீண்டும் வந்தான் எனக் காட்டுவான். இதுவே கலையின் வழி இப்படித்தான் பரஸ்பர அன்பு உணரவும் பொருள் பொருந்தியதாகும்.

பாஸன் தன்னுடைய, 'ஸ்வப்னவாஸவதத்திலே'யும், காளிதாஸன் அவனுடைய 'சகுந்தலத்திலும்' இதனைக் காட்டினார்கள். பவபூதியின் 'உத்தரராமசரிதத்திலும்' இந்த அடிப்படையில் மெய்ப்பாடு உள்ளது. இதற்கு ஏற்ற நாடக அமைப்பை வேண்டி, மூலக்கதையின் சில விவரங்களை மாற்றவோ, புதிய கற்பனைகளைச் செய்யவோ, பவபூதி தயங்கவில்லை.

காளிதாஸனின் 'ரகுவம்ச' காவியத்தில் உள்ள குறிப்பு இந்த நாடகத்தில் வரும் சித்திரச்சாலைக் காட்சிக்கு, ஒரு முதற் காரணமாய் இருந்திருக்கலாம். ஆயினும், இதனை இராமனின் பூர்வ சரிதத்தையும் உத்தரசரிதத்தையும் இணைப்பதற்காகவும், இராமனுக்கும் ஸீதைக்குமிருந்த அன்பு இரு உள்ளங்களின் ஒருங்கிணைப்பால் மலர்ந்தது என்பதைக் கோடிட்டுக் காட்டவும், தம்பதியரின் வாழ்விலே, உயர்வும் நலிவும் மாறி மாறி வந்துள்ளன என்பதைச் சித்தரிக்கவும், இவ்வகையில் வரப்போகும் பிரிவுக்கு ஒரு முன்னுணர்வு தோன்ற வாய்ப்பாகவும் பயன்படுத்தியுள்ளார், பவபூதி. இராமன் பஞ்சவடிக்குச் செல்லவும் அங்கு ஸீதையைச் சந்திக்கவும் ஏற்பாடு செய்வது பவபூதியின் இன்னொரு கற்பனை. இது நேர்வதற்காக ஆத்ரேயி, வாஸந்தி போன்ற புதிய பாத்திரங்களையும் படைத்து, நதி தேவதைகளைப் போன்ற அமானுஷ பாத்திரங்களையும் புகுத்தி சீதையின் கைதொட்ட உணர்வால் இராமன் சிலிர்க்கும்போது, ஸீதை அவனுக்கும் வாஸந்திக்கும் கூட புலனாகாமல் இருந்த அற்புதத்தையும் நிலவிவிடுகிறார். இப்படி அதிவிந்தையான நிறம் பெறினும், நிலைமை மானுடத்துக்கு ஒத்ததாகவே உள்ளது. கலையின் நோக்கத்துக்கு இன்றியமையாததாகவும் உள்ளது. இதனால் அநீதி இழைக்கப்பட்ட மனைவிக்கு, முழுமையான மனத் தெளிவும் கவிதை நோக்கில் நீதியும் உண்டாகின்றன; அதே சமயத்தில், பரஸ்பர அன்பு மனக்கசப்பாலும் வருத்தத்தாலும், சிதையாமல் காக்கப்படுகின்றது.

நான்கு முதல் ஆறு வரை உள்ள அங்கங்களில் வரும் நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் வால்மீகியின் ஆசிரமத்தையே மையமாகக் கொண்டுள்ளன. வேண்டிய எல்லாப் பாத்திரங்களும் அங்கே கூடியுள்ளனர். இது நம் அறிவுக்குப் பொருத்தமாக செய்யப்பட்டுள்ளது. செயல் காரணமாகவே நடப்பதாக நாடக அரங்கில் காட்டுவதும் உள இயலுக்குப் பொருந்துகிறது.

நாலாவது அங்கத்தில் கூறப்பட்டு, ஏழாவது அங்கத்தில் நேரில் நடிக்கப்படும், நாடகத்துள் நாடகம் (கர்ப்பநாடகம்), பவபூதியின் பொருள் பொதிந்த ஓர் கற்பனையே. வால்மீகியை ஒரு நாடக ஆசிரியராக்கி, ஒரு புதிய இலக்கியப் பகுதியையே தோற்றுவிக்கிறார். ஆயினும், இது கொடு நெஞ்சம் படைத்த குடிமக்கள் தாங்கள் இழைத்த அநீதியை உணர்வதற்கு மிக்க வலிவுடைய கலைச் சாதனமாகின்றது. இவ்வகையில் பவபூதி,

பொறுப்பற்ற வதந்திக்குப் பலியான, தூய ஸீதைக்கு, யாவர்க்கும் தெரியும்படி நீதி வழங்குகிறார். இக்காட்சி இராமனுக்கும் அவசியமானதே. அவன் ஒருபோதும், ஸீதையின் தூய்மையைப் பற்றி ஐயமுற்றது இல்லை. ஆனாலும் தன் குடிமக்கள் வேணுமென்றே தீயவராய் இருந்தனர் என்று கருதவில்லை. அவர்களைத் திருப்தியுறச் செய்யவேண்டியது தன் கடமையே என அவன் கொண்டான். வால்மீகி, அல்லது அருந்ததியின் சான்றால் மக்களுக்கு உறுதி ஏற்படலாம் அல்லது ஏற்படாமலும் போகலாம். அரசன் என்ற நிலையில், மக்கள் எல்லோரும், ஒருமுகமாய் தங்கள் அமைதியை வழங்கிய பிறகுதான் ஸீதையைத் தன்னிடம் சேர்த்துக் கொள்ள விழைந்தான். நாடகத்துள் ஒரு நாடகம் இதற்குப் பயன்படுகிறது. இராமனுடைய உள்ள வலிமையும், அதே சமயம் அதன் நெகிழ்ச்சியையும் முற்றும் சரியாக அறிந்து, மையக் கருத்தைப் புலப்படுத்த, நாடக இழையை யாத்தது, இலக்கியப் படைப்பிலே, அற்புதமான சாதனைதான்.

நாடக அமைப்பு, கவிதைப் பாங்கு - இவ்வகையிலும், பவபூதியின் கலைத்திறன் ஓங்கி ஒளிர்கின்றது. சித்திர சாலைக் காட்சி, நம்மைத் தெளிவாய்த் தாக்குகிறது. அதனோடு, மானுடத் துன்ப இயல், ஒப்பற்ற காதல்-இவையும் இணைகின்றன. மூன்றாவது அங்கத்தில், இராமனுக்கும் கட்புலனாகாத ஸீதைக்கும் நடுவே உள்ள காட்சி, நெஞ்சை அள்ளும் திறனில் ஒப்பற்றது. இராமனுடைய துயர் கூடிய கையாலாகாத தன்மை ஒருபுறமும் வாஸந்தியின் ஓங்கு சினம் மறுபுறமும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதற்கேற்ப ஒவ்வொரு கணமும், ஸீதையின் உள்ளம் பல வகையில் பாதிக்கப்படுகின்றது. தன்னுடைய மக்களை, இராமன் சந்திப்பது, ஆழ்ந்த துயர்க் கண்ணீரில் மிதக்கும் ஓர் இன்பம். வால்மீகியின் ஆசிரமத்திலே நிலவும் குழந்தைகளின் குதூகலம்; கவலையற்ற தன்மை; இவை, ஜனகனின் சீற்றத்தில் எழும் ஒரு நெருக்கடியான நிலைமைக்கு மாற்றாய் அமைகின்றன. இயற்கையின் மாட்சியும், அச்சுறுத்தும் நிலையும் நன்கு வர்ணிக்கப்படுகின்றன. முக்கியமாய், இரண்டாவது அங்கத்திலே, இதற்குச் சற்றும் குறையாமல், ஐந்தாவது அங்கத்தில் போர் வர்ணனையும் ஏழாவது அங்கத்தில், நாடக உச்சக் காட்சியும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

சில சந்தர்ப்பங்களை அமைக்க, பவபூதி, தன்னுடைய நாடக-கவிதைத் திறனை முழுவதும் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

உதாரணமாக, தன் வாழ்க்கையில் மிகவும் முக்கியமான தீர்மானத்துக்கு வரும்போது, இராமன் தனிப்பட விடப்படு கிறான். முதல் அங்கத்திற்கும், இரண்டாவது மூன்றாவது அங்கங்களுக்கும் நடுவே உள்ள பன்னிரண்டு ஆண்டு இடை வெளி, இலக்கியக் கவின் மிக்க, பல குறிப்புகளால், நிரப்படு கிறது. முன்னர் பழகின யானைக் குட்டியையும், இளமயிலும், இப்போது வளர்ந்து வாலிப நிலையை அடைந்துள்ளன. இயற்கையின் புறத் தோற்றங்களிலும் மாறுதல்கள் இருக் கின்றன. பன்னிரண்டு ஆண்டுகால வேள்வியும் நிறை பெறு கின்றது; ஸீதையும் தன்னுடைய பிள்ளைகளின் பன்னிரண்டா வது வயது விழாவைக் கொண்டாட வந்துள்ளாள்: லக்ஷ்மண னுக்கும் ஒரு மகன் பிறந்து, இப்போது ஒரு சேனைக்குத் தலைவனாகும் தகுதி பெற்றிருந்தான். ஜனகன் வானப்ரஸ்த ஆசிரமத்தை மேற்கொண்டு உள்ளார். லவணசுரனோடு சத்ருக்னன் இட்ட போரும் முடிந்துவிட்டது. கடைசி அங்கத் திலே வரும் நாடகக்காட்சி முழுவதிலும், எதிர்பாராத விந்தை யாய்த் தோன்றும்படி, பவபூதி மிகவும் கவனமாய் இருந்திருக் கிறார். நாலாவது அங்கத்திலிருந்தே இதற்கு ஏற்பாடு செய்யத் தொடங்கி விடுகிறார்.

இந்நாடகத்தில், பவபூதி உள இயலில் ஆழ்ந்து இருப்பதை நாம் காண்கிறோம். அவருடைய முந்தைய நாடகங்களைப் போல் இங்கும் பல நிகழ்ச்சிகளையும், நிலைமைகளையும் வாய்ப் பாகக் கொள்கிறார். ஆயினும் 'உத்தரராமசரித' நாடகத்தின் ஆதார நிலை உணர்ச்சிகளைச் சார்ந்தே உள்ளது. ஒரு செய லோ, ஒரு நிகழ்ச்சியோ அதனால் எழும் உள்ளத்தாக்குதலோ ஒரு தொடரை உண்டாக்குகின்றது. இது நாடகப் போக்கை வளர்க்கின்றது. இதற்கேற்ப அதிசயமாய் உள்ள ஒன்று பவபூதி இராமனுக்குத் தரும் நீண்ட உரையாடல்கள். இவை தனிப் போக்குகளே. அவனுடைய உணர்விலே, முக்கிய வேளைகளிலே உள்ளத்தைப் பிணிக்கும் நினைவுகளை, உணர்ச்சிமிக்க இடங்களை நமக்கு மிகவும் நுண்ணியதாய் புலப்படுத்துகின்றன. உதாரணமாக ஸீதையைப் பற்றி அவன் ஒரு முடிவு எடுக்கும் போதும், சம்பூகனைக் கொல்லும் படியான நிர்ப்பந்தத்தில் உள்ள போதும், குசனையும் லவனை யும் அவன் சந்திக்கும் போதும், உள்ளவைகளைக் கூறலாம். வழக்கமாக, உணர்ச்சிகளைச் சித்தரிக்கும்போது, பவபூதி கொஞ்சம் மிகைப்படுத்துவார். இந்த நாடகத்திலும், கருணரஸத்தை (சோகச் சுவையை)ப் பற்றிய வரையில்

மெய்ப்பாடு அடைகின்றது. ஆயினும் பவபூதி, இங்கு மாடனு உள்ளக்கிளர்ச்சிகளைப் பற்றி, ஒரு புதுக்கோணத்தை ஆக்கி யுள்ளார். அவர் கருணரஸமே ரஸமாகும் என்று அறுதியிடு கிறார். மற்ற ரஸங்கள் இதற்குள் அடங்கியவே எனவும் சொல்கிறார். பொதுவாக மானுட வாழ்வுக்கும், சிறப்பாக இராமனுடைய வாழ்க்கைக்கும், இது உண்மை ஆகின்றது. இராம கதையை, ஒரு துன்ப இயல் நாடகமாக அமைக்க பவபூதி விரும்பவில்லை. ஆயினும், வாழ்க்கையின் முக்கியப் பகுதியாகும் துயரை உணர்ந்து, அதன் நடுவே, இன்பமும் நகையும், வீரமும், விந்தையான அனுபவங்கள் வாழ்க்கை யாம் நீரோட்டத்தில், குமிழிகள், சிற்றலைகள் போல் எழும் என்னும்போது, பவபூதி நிச்சயமாய், இராம கதையை மானுட உணர்ச்சிக்குப் பொருந்துமாறு அழுத்திக் காட்டு கிறார். [16] இத்தகைய உள்ளுணர்வு, கலைஞன் என்ற முறையிலே பவபூதிக்குச் சிறப்பாகும்.

பவபூதியின் அமைப்பிலே, இராமனுடைய குண இயல்பு, ஒரு புதிய விளக்கம் பெறுகின்றது. இராமன் உணர்ச்சியற்ற வனும் அல்ல, கொடு நெஞ்சனும் அல்ல. அவனுடைய அரச இலட்சியங்களின் எழுச்சி, அவனுடைய மிருதுவான உணர்ச்சி களை உருக்கிவிடலாம். கடமை யென்பதும், ஒரு கடுமை யான இரக்கமற்ற தோற்றம் பூணலாம். ஆயினும் இராமனின் இயல்புக்கு இன்னொரு பக்கமும் உண்டு. அவன் அன்புடைய மனிதன்; மேலும் ஒரு பாசமுடைய கணவன். முதிர்ந்த பருவத்திலும், தானாய் நேர்ந்த மனைவியின் ஸ்பரிசத்தால் அவனுக்கு ஒரு பரபரப்பான அனுபவம் உண்டாகின்றது. அவனுடைய உணர்வின் மிருதுத் தன்மையும், பெருக்கும் அன்பு வெள்ளத்தின் மாண்பையும் ஆழத்தையும் காண அவனுக்கு உதவுகின்றன. வெகு சில மாந்தரே இத்தகைய அன்பை அனுபவிக்க முடியும். ஸீதையைக் கைவிடத் தீர்மானித்த இராமன் ஓர் அரசனுகவே செயல்பட்டான். தன் கடமைக்கேற்ப இருப்பதற்காக, அவன் கணவன் என்னும் தன் இயல்பை நசுக்க முயன்றான். ஆனால் இது அப்படி நேர வில்லை. தன் கடமையை நிறைவேற்றுவதில், வைரத்தை விடக் கடினமாய் இருந்த போதிலும், அன்புணர்வில் அவன் மலரின் மெல்லியதாய் இருந்தான்.[17]

ஆகவே அரசன், கணவன், என்ற இரு முறைகளில் முரண் பாடு அவனுக்கு நிரந்தரமாய்விட்டது. அது அவனுடைய முக்கியமான முடிவோடு நின்றுவிடவில்லை. இதற்கு மாறாக

இராமனை தன்னுடைய அரசியல் தீர்மானம் சரிதானா என்று ஐயப்படத் தொடங்கிவிட்டான். சம்பூகனைக் கொல்வதில் அவனுக்கு ஏற்பட்ட தயக்கமும், குடிமக்களின் பேச்சைப் பற்றி அவன் வாஸந்தியிடம் கூறிய மாற்றமும், அதனை நன்கு விளக்குகின்றன. பிளவுபட்ட இராமனின் உள்ளம், மானுடத் துன்ப இயலில் ஒரு பகுதி. இதிலே யாதொரு தெய்வீகமும் இல்லை. இராமனுக்கு, மாந்தரை விட உன்னதமான இயல்ட உள்ளது; ஆகவே அவன் தன்னுடைய கொடுந்துயரை அமானுஷ்யமான துணிவோடும் கண்ணியத்தோடும் தாங்கிக் கொள்கிறான். இருந்தும் மானுட இயல்பு அங்கு உறைந்தே இருந்தது. இதனால் பவபூதிக்கு முன்னர் யாதொரு கவிஞனும் எழுப்பத் துணியாத பிரச்சனைகள் எழுகின்றன. இராமனின் செயல்-அரசன் என்ற முறையில் கணவன் என்ற முறையில் - சரியானதா? என்று. சாதாரணமாக இதற்கு எதிர்பார்க்கப் படும் விடை-இராமன் கணவன் என்ற முறையில் தவறியிருந்தாலும், அரசன் என்ற முறையில் அவன் புரிந்த செயல் வேறு ஒருவரும் அடைய முடியாத உயரிய இலட்சியம் என்பது. இதற்கு வேறு விடை பவபூதி கண்டார் என அவருடைய நாடகம் தெரியப்படுத்துகிறது.

ஸீதையைத் துறப்பதில் இருவகைத் தோற்றங்கள் உள்ளன. தம்பதிகளை மட்டும் சாடும் தனித்தன்மை ஒன்று; குடிமக்களைச் சார்ந்த மட்டில், இராமன் அரசன் என்ற முறையில் செய்த தீர்ப்பை பற்றியது. மற்றொன்று, பவபூதி இராமனுக்கும் ஸீதைக்கும் இருந்த பிணைப்பை எவ்வளவோ நுண்ணிதாய் உணர்ந்திருக்கிறார். இராமன் ஸீதையிடம் ஒளிக்காமல் குடிமக்களின் பழிச்சொல்லைக் கூறியிருந்தால், அவளுக்கு வருத்தமோ, அல்லது கைவிடப் படுவதில் எழும் அவமானமோ நேர்ந்திருக்காது. இரகுவம்சத்தினர் போற்றிய இலட்சியங்களை அவள் முற்றிலும் உணர்ந்து ஏற்றுள்ளாள்.[18] மேலும், அவளுக்கு இராமன்பால் உள்ள அன்பு எல்லாவற்றுக்கும் மேலோங்கி நின்றது. ஆகவே, இராமனுடைய நலனுக்காக, அவள் இயல்பாய், எந்தத் தியாகமும் செய்ய தன் உயிரை விடவும்; உடன் பட்டிருப்பாள். ஆனால் துரதிர்ஷ்டவசமாய், இராமனின் வாழ்விற்கு வலிவூட்டிய அந்த அன்பே, நல்லதருணத்தில், அவனை வலிவிழக்கச் செய்தது! அவளைக் கைவிடப் போவதை நேரில் சொல்ல அவனுக்குத் துணிவில்லை. ஆம் ஒரு கசாப்புக் கடைக்காரன் தன்னுடைய அருமைப்புள் ஒன்றை வெட்டுவது போல், இராமனின் இச்செயலுக்கு ஒரு விளக்கம் ஸீதைக்கு

வேண்டும்; மேலும் அவனுடைய அன்பு மாறியோ, தேய்ந்தோ போகவில்லை என்று வெளிப்படையான உறுதியும் வேண்டும். இதுவே நீதியின் அறைகூவல். நாடகத்தின் இரண்டாவது மூன்ருவது அங்கங்கள் இதை நிறைவேற்றும் களமாகவே உள்ளன. சமூக சமயக் கோட்பாடுகள் அன்று ஆணுக்குப் பட்சபாதகமாக இருந்த போதிலும், அநீதி இழைக்கப்பட்ட பெண்ணுக்கு நீதி வழங்குவது கவிதைக் கலைக்கு ஓர் உயரிய கடமையாயிருந்தது.

இராமன் அரசனென, முதலில் புரிந்த செயல் சரிதானு என்று கேட்க, பவபூதிக்கு துணிவிருக்கிறது. ஜனகன் இதை நேராகவே விமர்சிக்கிறார். லவனுடைய சாடுதல்களோ, குழந்தைகளின் இயல்புக் கேற்ப, ஸாதுவாகவும், மறைமுக மாகவும் உள்ளன.[20] ஆயினும் இரண்டுமே இராமனின் அரசு கம்பீர்யத்தை தயே தாக்குகின்றன. இதுவரை அரசர்களில் மிகவும் இலட்சிய புருஷன் என்று போற்றப்பட்டது இராம னைத்தான்! பவபூதி துணிவுடன், கலையின் மாண்பு, தன் உள்ளுணர்வுகளை வெற்றிகொள்ள விட்டு விட்டு, இராமனை நன்கு இனம் காட்டுகிறார். ஜனகனுக்கு இராமனின் செயலை ஆய தகுதியுள்ளது. ஏனெனில் அவர் முதிர்ந்த, மக்கள் ஆட்சித் தலைவர்; அவருடைய தனித்தன்மையிலும் ஒரு தத்துவதர்சி அவருடைய தெளிந்த கூற்று இராமனின் செயல் அவசரமானது, நிதானமற்றது ஒருதலைப்பட்சமானது என்பதே. மக்களை மகிழ்ச்சியுறச் செய்ய வேண்டுமென்றால், மற்றவர்களின் பொறுப்பற்ற பிதற்றலுக்குச் செவி சாய்ப்பதன்று! ஓர் அரசனின் குடிமக்களில் பெரும்பாலோடு வயது சென்ற வலியிழந்த மாந்தர் பெண்டிர், சிறுவர், தங்கள்பாலேயே கருத்துடைய அந்தணர் சமூகம் - இவர்கள்தான்.[21] நிச்சய மாய் ஓர் அரசனுக்கு மக்கள்பால் கடமை உண்டுதான். ஆனாலும், அவன் தன்னுடைய ஆய்வுத்திறன், நீதி உணர்வு யுக்தி, இவைகளைப் பயன் படுத்த வேண்டும். பிறர் தன்னால் துயருரு வண்ணம் இருக்க இராமனுக்கு இந்த அரசியல் பாடம் கற்க வேண்டியிருந்தது. இதைக் காட்டவே, பவபூதி, நான்கு முதல் ஆறு அங்கங்களை அமைத்துள்ளார். இதற்குப் பிறகே, பொது மக்களின் ஆதாரமற்ற, அறிவின்மையாம் செயல் தெளிவிக்கப்படுகின்றது. இதனுல் இராமனுடைய செயலால் எழுந்த பிரச்னைகள் தனிமுறையிலும், பொது விலும் தீர்ந்து, இராமனும் ஸீதையும் இறுதியில் மீண்டும் சேர வழிவகுக்கப்படுகிறது.[22]

'உத்தரராமசரித'த்தில் முற்றிலும் குறைகள் இல்லாமல் இல்லை. நாடக ஆசிரியனின் இலக்கிய ஆளுமையால் இடைமறிப்பு இயல்பில்லாத ஓர் இலக்கிய முறையிலேயே விளக்கம் அளிப்பது, இவை இருக்கத்தான் செய்கின்றன. ஆயினும், அவருடைய கலை நயம் மிக்க கற்பனையும் உருவும், மானுட உள்ளத்தின் ஆழ்ந்த உணர்வுகளை அவர் நுண்ணியதாய் அறிந்துள்ளதும் - அவருடைய கற்பனையின் விரிவும், இராம கதைக்கு அவர் அளித்துள்ள ஆழ்ந்த, பொருள் பொதிந்த நோக்கமும் - இவை எல்லாக் குறைகளுக்கும் அபரிமிதமான ஈடு ஆகி, ஸம்ஸ்க்ருத இலக்கியத்தில், மிகவும் நேர்த்தியான கருவூலங்களிலே ஒன்றாக, இந்நாடகத்தை ஆக்கிவிடுகின்றன.

---

1 மகாவீரசரிதம் - முன்னுரை 1-7 பார்க்கவும்.

2 மகாவீரசரிதப் பதிப்பு - முன்னுரையைப் பார்க்கவும்.

3 மகாவீரசரிதம் - முன்னுரையில் 2, 3, 6 ஐப் பார்க்கவும்.

4 மகாவீரசரிதம் 5 ல் 38 - 39. இது இராமாயண வரலாற்றைப் பின்பற்றுகிறது. (4 (11) - 50) ஆனால் மகாவீரசரிதம் 7 - 16 இதற்கு மாறாய் உள்ளது. விபீஷணன் இச் செயலை லக்ஷ்மணன் புரிந்ததாகக் கூறுகிறான். 'அநர்க்கராகவமும்' (5-25), கம்பராமாயணமும் (4-(5)) அப்படியே வரைகின்றன. ('பல்க்') எழுதிய 'இராமகதா - உத்பதி - ஔர் - விகாஸ்' என்ற நூலைப் பார்க்கவும் (பிரயாகைப் பல்கலைக் கழகம் - 1962 - பக்கம் 477.)

5 பரதர் - நாட்ய சாஸ்திரத்தில் XVIII - 44 - 53 பகுதியைக் காண்க.

6 பார்க்கவும் - 'கதாஸரித்ஸாகரம்' XIII 1 - 17 - 214.

7 பார்க்கவும் 'கதாஸரித்ஸாகரம்' 4—145;
ப்ருஹத்கதாமஞ்சரி' III - 1. 194 - 230.

8 கதாஸரித்ஸாகரம் V - 2 - 182 - 3; 'ப்ருஹத்கதாமஞ்கரி' - 2—53—54 ஐக் காண்க.

9 இந்த நாடகத்தின் விவரணத்துக்கு, டாக்டர் ராகவனின் 'ஸம்ஸ்க்ருதத்தில் சமூக நாடகம்' The social play in Sanskrit என்னும் கட்டுரையைக் காண்க (பங்களூர் இந்தியன் இன்ஸ்டிட்யூட் ஆஃப் கல்சர் - டிரான்ஸாக்ஷன் எண். II (1952) - 7 - 11 பக்கம்; மற்றும் பனாரஸ் ஹிந்து யூனிவர்ஸிடி ஜர்னல் - வால்யூம் II (1937 - 38) பக்கங்கள் 23 - 54-307).

10 மாலதிமாதவம் 1 - 4.

'பூம்ன - ரஸாநாம் - கஹநா :- பிரயோகா: - ஸௌஹ்ருத்யாநி-
விசேஷ்டிதாநி - ஔத்தத்யமாயோஜித காமஸூத்ரம் -
சித்ரா - கதா - வாசி - விதக்ததா - ச.
1 - 7 ஐயும் காண்க.

11 நோக்கவும் - : 'அஸ்தி - வா - குதச்சித் - ஏவம்பூதம் - விசித்ர
ரமணீய - உஜ்ஜவலம் - மாகப்ரகரணம்' :-
மாலதிமாதவம் X - 23 (16 - 17).

12 நோக்கவும் :- மாலதிமாதவம் 6 - 13 3 - 4.

13 நோக்கவும் மாலதிமாதவம் 1 - 7
'யத் - ப்ரௌடத்வமுதாரதா - ச - வசஸாம் - யச்சார்த்ததௌ-
கௌரவம் - தச்சேஸ்தி - ததஸ்ததேவ - கமகம் -
பாண்டித்யவைதக்ய யோ :

14 பார்க்கவும் - டாக்டர் ராகவன் - 'ஸம்ஸ்க்ருதத்தில் சமூக நாடகம்'

15 'அஹோ - நு - கலு - போ : - தஹேதத் - காகதாளீயம் நாம'
மாலதிமாதவம் 5 ல் - 27.

16 இந்தக் கருத்து, உத்தரராமசரிதம் III - 47 ல் வருகிறது. இதனுடைய மேல் விவரணத்திற்கு - ஜி. கே. பட் அவர்களின் 'உத்தரராமசரிதம்' பதிப்பு-முகவுரை-பக்கங்கள் 104-111 ஐப் பார்க்கவும். மேலும் இவருடைய 'துன்ப இயலும் ஸம்க்ருத நாடகமும்' (Tragedy and Sanskrit Drama) என்ற உரையையும் பார்க்கவும். பக்கங்கள் 55 - 61.

17 நோக்கவும் - வாஸந்தியின் கூற்று - உத்தரராமசரிதம் II - 7
'வஜ்ராதபி - கடோரணி - ம்ருதூநி - குஸுமாதபி -
லோகோத்தராணாம் - சேதம்ஸி - கோ - நு - விஜ்ஞாதும்
அர்ஹதி'

18 வஸிஷ்டரின் அரசு கடமையைப் பற்றிய செய்தி கிடைத்தவுடன் இராமன் சொல்கிறான் :-
'ஸ்நேஹம் - தயாம் - ச ஸௌக்யம் - ச - யதிவா - ஜானகீமபி -
ஆராதனாய லோகஸ்ய - முஞ்சதோ - நாஸ்தி - மே - வ்யதா'
I - 12.

ஸீதையும் உடனே பதில் கூறுகிறாள் :
'அத - ஏவ - ராகவகுல - துரந்தர - ஆர்யபுத்ர :-

19 நோக்கவும் - உத்தரராமசரிதம் I - 45, 46, 49.

20 நோக்கவும் - போர்வீரனின் முழக்கத்துக்கு லவனின் மாற்றம் :
IV - 27 ; சந்திரகேதுவுக்கு கூறும் பதிலும் V - 28, 32, 34 -
முன்பக்கங்களில் உள்ள கதைச் சுருக்கமும்.

21 ஜனகனின் கூற்று : -
(அ) 'அஹோ - நித்யாதா - துராத்மநாம் - பௌராணாம் - அஹோ
ராமஸ்ய - ராஜ்ஞ : - க்ஷிப்ரகாரிதா'
(ஆ) க்ரோதஸ்ய - ஜ்விவதும் - ஜடித்யவஸர :- சாபேத -
சாபேநவா (IV - 25)
குடிமக்களைப் பற்றி அவர் சொல்கிறார் :
'பூயிஷ்டதவிஜபால - வ்ருத்தாவிகல- ஸ்த்ரைணச்ச- பௌரோ -ஜந :
VII - 25.

22 மேலும் நோக்கவும் : -
ஜி. கே. பட் - 'உத்தரராமசரிதம்' - முகவுரை பக்கள் 88 - 103 ;
அவருடைய கட்டுரை - உத்தரராமசரிதத்தில் நாடகப் பிரச்னை
The Dramatic Problem of Uttaramacharitra
- பாரதீயவித்யா - தொகுப்பு XXX (1970) - வெளியீடு - ஏப்ரல். 1973.

அதிகாரம் 5.

பவபூதியின் இலக்கியத் திறன்

உயர் நோக்கங்களின் உணர்வு:

பவபூதி அவருடைய முதல் நாடகமான 'மகாவீரசரித'த்தை எழுதியபோது, அவருடைய முதிராத இளம் மனத்துக்கு, மகாபுருஷர்களின் மோதல், வீரத்தில் சோபை, அசாதாரண மான அல்லது அமானுஷ விந்தைகள் - இவை மிகவும் கவர்ச்சி யாகத் தோன்றின போதிலும், இவைகளைத் தன்னுடைய எழுத்திலே சிறைபடுத்த முயன்று, சாஸ்திரப் பயிற்சியும் புலமையும் முத்திரையிட்ட நடையைப் பின்பற்றினார்.1 ஆயினும் அவருக்கு, புலமைக்கும் கவிஞனின் உணர்வுக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை அறிய, வெகுகாலம் தேவைப்படவில்லை. அவர் மாலதிமாதவத்தில் முன்னுரையிலே, வேத-உபநிடத அறிவும், தத்துவதர்சனங்களின் பலபகுதிகளில் புலமையும், ஒரு கவிஞனுக்கு வேண்டிய தகுதியைத் தருவன அல்ல என்று ஒப்புக்கொள்கிறார். ஆயினும் அவருக்கு ஒரு மோகம் இருந்தது - பலதிறப்பட்ட மிகையான உள்ள உணர்ச்சிகளின் விவரணம், மானுட உறவிலும் ஒழுக்கத்திலும் இருக்கும் அன்பைக் காண விழைதல், மிகவும் கவர்ச்சியான காதல் சிருங்கார நிகழ்ச்சிகள், சாகஸங்களின் சூழலில் நிகழ்ச்சியின் மேல் நிகழ்ச்சியாய்க் குவித்தல், மிகவும் மெருகு கூட்டிய இலக்கிய நடை - இவைகளே' ஒரு கலைப்படைப்பின் மூலங்கள் என எண்ணியிருந்தார். அவர், மனோரம்யமான புற நிகழ்ச்சிகள், சாதுர்யமாய் அமைக்கப்பட்ட கதைப் போக்கு, வியக்கவைக்கும் நடை -இவைகளில் இன்னும் தயங்கி நின்றார்.2 அவருடைய சமூக நாடகத்தில் ஒரு மானுடக் கோணம் உள்ளது. ஆயினும், 'உத்திரராமசரித'த்தில், தான் பவபூதியின் முதிர்ச்சியும், கலையின் ஆழ்ந்த நோக்க உணர்வும் புலப்படுகின்றன.

ஓர் இலக்கியத்தின் உணர்வு, இலக்கிய ஜிலு ஜிலுப்பு, அணிச் சாதுர்யம், மெருகு - இவைகளில் அவ்வளவாக இல்லை. அவை எப்பொழுதும் ஓர் இன்பம் பயக்கக் காரணமாய் இருந்தால் போதாது. இலக்கிய மேன்மை, அது காட்டும்

மானுடத்துக்கு உள்ள கவர்ச்சி, வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகளுக்கு அது தரும் விளக்கம் - இவைகளில்தான் அதிகமாய் உள்ளது. இயல்பாகவே, மனித சமூகம், மாறுபாட்டை விரும்புவதில்லை. நீண்டகாலமாய் வழிவந்த மரபைவிடாமல் பற்றியிருக்கும் இயல்புடையது. நிலை மாறுதலால், முன்னம் ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்ட போதனைகள், பயில அசௌகர்யமாகவோ, சில பகுதியினருக்கு அல்லது தனிமக்களுக்கோ, அநீதி இழைப்பதாக மாறலாம். ஒரு சமூகத் தலைவன் அப்போது தோன்றி, ஒரு மறுமலர்ச்சி, அல்லது புரட்சியைப் புகுத்தாவிட்டால், இதை உணர்த்துவது, இலக்கியத்துக்கு முக்கிய கடமையாய் விளங்கு கிறது. மானுட நோக்கங்களிலே மாறி எழுந்துள்ள மதிப்பீடு களை உணரும்படி தூண்டுவதும், உறவுகளிலே சூழ்ந்துள்ள பொருந்தாத் தன்மை, அநீதி, சுயநலம், கொடுமை இவைகளை உணரச்செய்வது - இப்படியான கடமை.

உதாரணமாக, இளம் உள்ளங்களிலே, இயல்பாய் மலரும் பரஸ்பர அன்பு, மெய்யாகவே திருமணத்துக்கு ஆதாரமாகும். ஆயினும், ஒரு பெண்ணின் தந்தை அரச நிர்ப்பந்தத்தால், அரசனுக்கு வேண்டிய ஓர் ஆடவனுக்குத் திருமணம் செய்து கொடுக்க அவசியமாகிறது. ஆகவே, இப்போது ஒரு பெண் துறவி, குறுக்கிட்டு ஓர் இணைப்புப் பாத்திரமாகி, தடை களைத் தகர்க்க, பல திட்டங்களை மேற்கொள்ள வேண்டி யிருக்கிறது. இத்தகைய மானுட வாழ்க்கை விபரீதத்தால், பவபூதி உள்ளம் வருந்தினார் போலும். ஆயினும், அவருடைய முதல் இரு நாடகங்களிலே, மானுட வாழ்வின் தொடர்பு களிலே இலட்சிய ஒழுக்கத்தைச் சித்தரித்து, இதன் மூலம் ஏற்கக் கூடிய சில வரையறைகளையும் உணர் நோக்கங் களையும் கோடிகாட்டுவதிலேயே கவனம் செலுத்தியுள்ளார். 'உத்தரராமசரித'த்தில் அவருடைய குரல் ஓங்குகிறது. குற்றம் குறை காணும் தன்மை இருந்தபோதிலும், இராமனும் ஸீதையும் தெய்வானுக்ரஹம் பெற்ற தம்பதிகள். அவர் களுடைய அன்பு குற்றமற்ற நிறைவுடையது எனக் காட்டு கிறார்.[3] ஆயினும், வாழ்க்கையின் மற்றப் பகுதிகளில், ஏற்று வரப்பட்ட மானுட ஒழுக்கவரையறைகளையும் போதனைகளையும் அவர் நேர்முகமாகவோ சாடுகிறார்.

ஒரு சூத்ரன் தவம் புரிவதால் ஓர் அந்தணச் சிறுவன் அகால மரணமடைகிறான் என்னும் நம்பிக்கை சரிதானா என ஆய்ந்து பார்க்க வேண்டியுள்ளது. இராமன் முதலில் மனம் தயங்குவதும், பின்னர் சம்பூகனைக் கொன்றதற்காக

தன்னையே குற்றம் கூறிக்கொள்வதும் இதனைப் புலப்படுத்து கின்றது. இதைப்போன்று, துணிவும், தெளிவுமான வகையில், அரச சம்பிரதாயத்தை பற்றிய நெடுநாளாய் ஏற்கப்பட்ட வரையறைகளையும், மக்களை மகிழச் செய்வது 'பிரஜாரஞ்ஜனம்' என்ற கோட்பாட்டின், தகாத ஆதிக்கத் தையும் சாடுகிறார். அவருடைய, இலட்சிய வீரனாக மிகவும் போற்றப்பட்ட கதாநாயகனைப் பற்றிய பவபூதியின் அமைப்பும் மாறுதல் வேண்டாப் பழமைப் பற்றுடைய வர்களிடம் எத்தகைய தாக்குதலை எழுப்பிய போதிலும், அவருடைய புதிய விளக்கங்கள், கலைக்கும், மானுட வாழ்க்கைக்கும் மிக்க பொருள் பொதிந்தனவே ஆகின்றன. ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் உள்ள உறவுக்கு பவபூதி அதிகம் கவனம் செலுத்தியுள்ளார். சமயப்போதனைகள் எங்கும் பரவி, ஆண்வர்க்கத்தின் ஆதிக்கமே இயல்பான சமூகத்தில், வாழ்க்கையில் பெண்ணின் நிலை, வேறு வழியின்றி, உண்மையாய் இருந்து, கீழ்ப்படிந்து, போக வேண்டிய ஒருபங்காளியின் தன்மைதான். அவள் ஓர் அடிமையே எனலாம். அதிகம் சொல்லப்போனால், அவள் தன்னை ஓர் இலட்சிய மனைவியாய்க் கொண்டு தன் விதி அவ்வளவுதான் எனப் பொறுத்து, ஒரு போதும் கணவனை எதிர்க்காமல், போட்டியாயுள்ள மற்ற மனைவியர்களிடமும் நேசப்பான்மை காட்டி வரவேற்க வேண்டும். இயல்பாய் எழுந்து, தடையற்ற காதலுக்கு விளக்கமாய், ஸ்வயம்வரம், காந்தர்வ விவாகம் என்ற முறைகள் இருக்கவே செய்தன. ஆனால், அவை பிரபுக்களிடம் மட்டும் தனி உரிமையாய் நிலவி, அங்கும் விதிவிலக்காகவே கடைப்பிடிக்கப்பட்டிருக்கும். பல தார முறை உள்ள சமூகத்தின் கற்பு முறையில், பெண்ணின் கற்பே எப்போதும் பிரச்னைக்கு உள்ளாகும். ஆணோ, தன் காதல் விவகாரங்களை மனம் போனபடி தொடரலாம். ஆகவே, மெய்யான தாம்பத்ய அன்பு என்பது, ஒரு காவிய இலட்சியமாய் நின்று, நடைமுறை வாழ்க்கையில் மிகவும் அரிதாய் விளங்கியது. இந்நிலையில், பவபூதியின் கதாநாயகர் களெல்லாம், ஒருதார முறையையே பயின்றதாய் அமைந் திருப்பது மிகவும் கவனத்துக்கு உரியதே.

அவர்களுக்கு, அன்பு - காதல் தான் எல்லாவற்றிற்கும் மேலான உள்ளக்கிடக்கை 'உத்தரராமசரித'த்திலே இராம னையும் ஸீதையையும் சுற்றி, நிலவிய தெய்வீக ஒளியை எடுத்துவிட்டு, அவர்களை மானுட தம்பதிகளாகவே காட்டு

கிறார். அவர்களிடையே பரஸ்பர அன்பு ஆழ்ந்து நிலைத்துள்ளது. வயது முதிர்ந்த காலத்திலும் அந்த அன்பின் ஆவேசம் அவர்களுக்கு இருக்கிறது. திருமண வாழ்க்கை அன்பே, அவர்கள் ஒருவரை ஒருவர் முற்றிலும் புரிந்து கொள்ள உதவியுள்ளது. இதனால் எந்தத் துன்பத்தையும், வெட்கத்தையும், வருத்தத்தையும் பொறுத்துக் கொள்ளக் கூடிய வலிமை அவர்களுக்கு வந்துள்ளது; குற்றங் குறைகளை மன்னித்துவிட்டு, ஒருவரிடமிருந்து ஒருவர் விலகாமல் இருக்கக்கூடிய, உள்ளத்தாராளமும் எழுந்துள்ளது. மேலும், அப்போது நிலவிய சமூக நீதிப்போதனைகளுக்கு மாறாய், எப்போதும் அநீதியே இழைக்கப்படும் மனைவிக்கு, தனி முறையிலும், பொதுமக்கள் முன்னிலும் நீதி பெறும்படி பவபூதி மிக்க கவனம் செலுத்தியுள்ளார். வாழ்க்கைக்கும் அதன் மதிப்பீடுகளுக்கும் ஓர் ஆழ்ந்த நோக்கத்தை அளிப்பதில் தான், பவபூதியின் கலைத்திறன் மேலும் உன்னதமாகின்றது.

கலையும் சாதுர்யமும் :

பவபூதிக்கு முன்னிருந்த இலக்கியத் தோற்றம், பொதுவாக, மகிழ்ச்சியுடன் பொழுது போக்கும் தன்மையுடையதாகவே இருந்தது. பாஸன், இராமாயண மகாபாரத இதிகாச நிகழ்ச்சிகளைக் கருவாகக் கொண்டு, பலநாடகங்களில் வீரரசத்தைப் பயன்படுத்தி உள்ளார். காளிதாஸனும் பவபூதியும் அவரைப்பற்றிக் குறிப்பிட்டிருப்பதை நோக்கும் போது, அவருடைய சாதனை போற்றற்குரியதே. ஆயினும் அக்காலம் போய்விட்டது. ஸம்க்ருத நாடகம் பிறகு சிருங்கார இன்ப இயல்பு கூடிய ஒருமுறையிலேயே அமைந்து விட்டதாகத் தோன்றுகிறது. இம்முறைக்குப் பொது மக்களின் ஆதரவு இருந்தது. பழைய புராணக்கதைகளில் வரும் ஓர் அரச நாயகனைப் பற்றியோ, நாடோடிக் கதையில் வரும் கவர்ச்சியான ஓர் இளைஞனைப் பற்றியோ, சூழ்ந்து வரும் பாத்திரங்கள் அவர்களுக்கு மகிழ்ச்சி அளித்தன. சிலசமயம் மேலோட்டமாய், ஆழ்ந்த தன்மை இல்லாது காட்டப்பட்டும் மறுசமயம் முக்கியப் பிரச்சனைகள் இருந்த போதிலும், நகைச்சுவை பாடல், ஆடல், இன்பமான கவிதை - இவை சேர்ந்து மிளிரும் ஒரு சிருங்கார இன்ப நாடகம், படித்தவர்களிடமும் போற்றுதல் பெற்று, ஆசிரியனுக்கு மிக்க புகழ் ஈட்டியது.

இந்த நாடக முறை, காளிதாஸனின் நாடகங்களால் அதிக கௌரவம் பெற்றிருந்தது. ராஜன் ஸ்ரீஹர்ஷன் தன்னுடைய நாடகங்களை, காளிதாஸனின் சிருங்கார இன்ப

இயலிலேயே அமைத்தான். இதற்கு மிக்க வெற்றி கிடைத்தது. காளிதாஸனின் யுகத்துக்கும், பவபூதி தன் இலக்கிய வாழ்வைத் தொடங்கும் காலத்துக்கிடையே, சமூக நாடகம் ஒரு புதிய உன்னதத்தை அடைந்துவிட்டது. இவ்வகையில் எக்காலத்தும் பெருமை வாய்ந்தது சூத்ரகரின் 'மிருச்சகடிகம்' என்னும் மகாநாடகம்: இதுபோல் கவனத்தை ஈர்த்தது, விசாகதத்தரின் 'தேவி-சந்திரகுப்தா' இதில் சரித்திர நிகழ்ச்சி சமூக நிறத்தில் அமைக்கப்பட்டது.[4] நாடக நூல்களுக்கு இதிகாச நிகழ்ச்சி களைப் பயன்படுத்தும் முறையும் மறுமலர்ச்சியுற்றிருந்தது. அரசன் யசோவர்மன் - (இவன் பின்னர் பவபூதியை ஆதரித் தவன்) 'இராமாப்யுதயம்' என்ற நாடகத்தை எழுதினான். இலக்கியக் குறிப்புகளையும் மேற்கோள்களையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு, பல இராமாயண நாடகங்கள் இப்போது புனர மைப்புப் பெற்றுள்ளன.[5] பவபூதிக்கு எந்த ஒரு நூல் ஊக்கம் அளித்தது என்று இப்போது நாம் அறிதியிட இயலாது. ஆயினும் அவருடைய நாடகங்களைப் பயின்றால் ஒன்று தெளிவாகிறது. மக்களால் போற்றப்பட்டு நிலைபெற்ற, ஆழமில்லாத இன்ப நாடகத்தைக் காட்டிலும், அவருக்குப் புதிய முறையே பிடித்திருந்தது எனலாம். இப்படி இருக்கும் போதே, அவர் சில புதிய இலக்கிய சோதனைகளையும் செய்ய முயன்றார். உதாரணமாக, இராமாயண கதையைப்பற்றிய அவருடைய முதல் நாடகத்தினை, வீரரஸத்தின் விளக்கமாக அமைத்தார். இதற்கே மற்ற இருநாடகங்களிலும் தக்க வாய்ப்பு அளித்தார். ஒருவகையில், இது பாஸனின் நாடகங் களிலும், விசாகதத்தரின் 'முத்ராராக்ஷஸ'த்திலும் காணப்படும் பழையமரபின் மறுமலர்ச்சியே ஆகும். ஆயினும், அது முன்னவர்களின் முறையிலும் மாறுபட்டதே. 'மாலதிமா தவத்தில்' காதலை ஆதாரமாகக்கொண்ட சமூக நாடகத்துக்குத் திரும்பினார். இங்கும் அவர் வழக்கமான பலதார முறையை விட்டுவிட்டு, தன்னுடைய நாயகர்களையும் உபநாயகர்களை யும் ஒரே தாரமுறையில் பயின்றவர்களாகக் காட்டினார். வெறும் வேடிக்கை - கோமாளித்தனம், இவைகளையும் துறந்தார். மரபில் வந்த விதூஷகனையும் விட்டுவிட்டு, காதலுக்கு ஓர் உயர்வான அமைப்பை வைத்தார்.[6] இந்த சிருங்கார இன்ப இயல் நாடகத்தைப் பவபூதி அவருடைய மற்ற நாடகங்களைப் போலவே ஓர் உயர் நிலையில் அமைத் துள்ளார். இது அவருடைய குண இயல்புக்கும் ஒத்ததாகவே இருந்திருக்கலாம். ஆயினும், இது ஒரு புதுச் சோதனையே. 'உத்தரராமசரிதத்தில்' இன்னுமோர் புதுமையைப் புகுத்த

முயன்றார். நாடக நிகழ்ச்சிகள் முழுவதுமே, கருணரஸத்தை (சோகச்சுவையை) மையமாகக் கொண்டு சுழலச் செய்தார். இராமகதை, இத்தகைய சோதனை செய்ய அவருக்கு உதவியது என்பதில் ஐயம் இல்லை ; வேறொரு கதையும் நாடக அமைப்பில் இப்படிச் செய்ய இடம் கொடுத்திருக்காது. இருந்தும், இது அவருடைய செயலின் மாட்சியைக் குறைக்காது. அவருடைய காலத்திலே இருந்த உயர் வகுப்பினரின் ஆதரவை பவபூதியின் நாடகங்கள் பெற்றனவா என நிச்சயமாகத் தெரியவில்லை. ஒருவேளை அத்தகைய ஆதரவு கிடைக்காமலே இருந்திருக்கலாம். அத்தோல்வி, இலக்கிய வரலாற்றுக்கு முக்கியமல்ல. அவருடைய உயர்நோக்கமும், துணிவான சோதனைகளும், தனியே முக்கியம் வாய்ந்தவை.

பவபூதியின் கதைக் கருக்கள் நீண்ட கவிதைப் பாங்குள்ளவை ; நாடகத்துக்கு அவ்வளவு தக்கவையல்ல. ஆனால் அவருடைய நாடக அமைப்புக்கு ஓர் ஒருங்கிணைந்த உருவத்தைக் கொடுக்க, கதையின் ஒருமையமான இழையோடும்படி நெய்யவேண்டிய உணர்வு அவருக்கு இருந்தது. அவருடைய முதல் நாடகத்தில், இராமனின் வாழ்க்கையை ஒன்றுபடுத்த அவர் செய்துள்ள முயற்சி முன்னரே விவரிக்கப் பட்டுள்ளது. 'மாலதிமாதவம்' பல நிகழ்ச்சிகளையும் விளைவுகளையும் கொண்ட ஓர் அமைப்பு. பவபூதி இவையாவையும் இணைக்க முயன்றார். ஒரு கணை இன்னொரு கணையைத் தொடும்படி ஒரு சங்கிலித் தொடர்பான யுத்தியைக் கையாள்கிறார். இவ்விரு நாடகங்களிலும், அவருடைய முயற்சி எங்கணும் வெற்றி பெறவில்லை. இரு நாடகங்களிலும் ஓட்டைகள் உள்ளன. ஆனால் அவருடைய 'உத்தரராமசரிதம்' வேறுவகையைச் சார்ந்தது. மையக்கருத்துக் கற்பனையும், ஒரு தெளிவான நாடகப் பிரச்சனையும், இந்நாடகத்துக்கு ஓர் ஒருங்கிணைந்த அமைப்பை நல்கியுள்ளன. நாடகத்தின் ஒவ்வொரு அங்கத்திலும் நிகழ்ச்சிகள், கதைப்போக்கை வளர்க்கின்றன. மைய நோக்கும் நிறைவு பெறச் செய்கின்றன.

பவபூதிக்கு உள்ளக்கிடக்கையை விவரிப்பதில் ஒரு மோகம். அத்தகைய விவரணங்கள் கவிதையென்ற முறையில், கவர்ச்சியாய் இருக்கலாம் ; இலக்கியம் ஓர் உள்ளார்ந்த அனுபவம் எனும் தனி இயல்பை-(ரஸ-பாவ-தர்சனத்தை)க் காட்டவும் இவை உதவலாம். - இதற்கு ஆசிரியன், பொருத்தம் என்ற தத்துவத்தோடு இணைய வேண்டும். பவபூதியின் எழுத்து, அடிக்கடி, முறையான அளவைத் தாண்டிவிடும் குறையுள்ளது.

இதை நாம் முன்னரே பார்த்துள்ளோம். ஆனால் 'உத்தரராம சரிதத்தில்' உள்ளக்கிடக்கை மூலம், அணுகும் முறை, அவசியமாகவும், இன்றியமையாததாகவும் ஆகின்றது. உள்ளுணர்வு எழுச்சிகள் இங்கே எதிர்ப்பட்டு நிலவுகின்றன. ஒருபால் இராமனிடம் இரக்கம், இன்னொருபால் வருத்தம், சினம், வெட்கம், துயரம் இவ்வுணர்ச்சிகள் யாவும் இராமனுடைய செயலின் இயல்பான விளைவுகளே. அவை நாடகக் காட்சிகளை ஊடுருவுகின்றன. உள்ளுணர்வைத் தூண்டும் சித்திரத்தின் இலக்கியத்திறன், கவனத்தை மிகவும் ஈர்க்கிறது. முந்திய நாடகங்களிலே - உதாரணமாக 'மாலதிமாதவத்திலே' கருணரஸ (சோகச்சுவை)ச் சித்திரத்திலே, திறன்தான் பெரும்பாலும் வெளிப்படுகிறது ;ஆனால் 'உத்தரராமசரிதத்தில் இராமனின் சோகச்சித்திரம் நம் உள்ளத்தை அள்ளுகிறது.' இப்பகுதிகளில், கலைக்கும் வெறும் திறனுக்கும் (சாதுர்யத்துக்கும்) உள்ள வேற்றுமை புலனாகிறது.

இச்சந்தர்ப்பத்தில், நாடகத் தனி உரையாடலைப் பயன்படுத்தியிருப்பதை நன்கு கவனிக்க வேண்டும். அது ஒரு புதிய முறை இல்லை. 'விக்ரமோர்வசீயத்தில்' நாலாவது அங்கத்தில் இதனைக் காளிதாஸன் கையாண்டார். இது போன்ற ஒரு நிலையைக் காட்ட, பவபூதியும், 'மாலதிமாதவத்தில்' இதைப் பின்பற்றினார். ஆயினும், சரியாய்ப் பயன்படுத்தினால்தான், தனி உரையாடல் மிக்க நல்ல சாதனமாகும். அது புற நிகழ்ச்சிகளைத் தடைப்படுத்துவது போல் தோன்றலாம்; இருந்தும் அது மானுட உள்ளத்தில் அலைபாயும் சுழல்களையும் மாற்றங்களையும் தோற்றுவித்து ஓடும் காட்சியாகும். 'மகாவீரசரிதம்' ஐந்தாவது அங்கத்தில், வாலியை ஒரு நீண்ட தனி உரையில் ஈடுபடச் செய்கிறார்; அவனுடைய மனம் இராவணனின் பால் பற்றுக்கும், இராமனின் பால் எதிர்ப்புக்கும் இடையே நைவதை நன்கு புலப்படுத்துகிறது. கதையின் முக்கிய சந்தர்ப்பங்களிலே 'உத்தரராமசரிதத்தில்' மூன்று இடங்களில் இராமன்தனி உரை வருகின்றது. இராமன் ஸீதையைக் கைவிட, மோசமாய்த் தீர்மானித்த போதும் (அங்கம்1); இராமன் பன்னிரண்டுஆண்டுகளுக்குப்பின் தண்டகாரண்யத்துக்கும் ஜனஸ்தானத்துக்கும் திரும்பி வரும் போதும் (அங்கம் 2) அவன் குசனையும் லவனையும் சந்திக்கும் போதும் (அங்கம் 6) இவை நேருகின்றன. பவபூதி வெறும் புற நிகழ்ச்சிகளின் கவர்ச்சியையும், கவின் மிக்க நடையையும் விட்டுவிட்டு, உள்ளக்கிடக்கையின் மூலம் கதையை அணுகி, இதயமொழியைப் பயில்வது, மிகவும் புதிய ஈர்ப்பை நம் மனத்திற்கு அளிக்கின்றது.

'உத்தரராமசரிதத்தில்' பவபூதியின் அமைப்புத் திறன், நிச்சயமாக ஒளிர்கின்றது. இந்நாடகத்தில், நிகழ்ச்சித் தொடர்புகள், யுக்திக்கேற்ப அமைகின்றன; இது போல், உளஇயல் - பாத்திரங்களின் மன உளைச்சல் - ஓர் இடத்திலே அல்லது ஒரு காட்சியில் பாத்திரங்கள் சேருவதை, இயல் பாகவும், நம் மனத்துக்கு ஒத்திருக்கவும் செய்கிறது. ஒரு காட்சி யில் நிலவும் உணர்ச்சிகள், நாடக உரையாடல்களுக்கு ஒரு பொருளையும் விளைவையும் அளிக்கின்றன. முந்திய நாடகங் களிலே, கதையின் வளர்ச்சிக்காக, வர்ணனை, கதைக்கூற்று, திரைக்குப் பின்னால் வெளியிடும் அறிக்கைகள் உரையாடல்கள் முதலிய சாதனங்கள் தாராளமாய் பயன்படுத்தப்பட்டிருக் கின்றன. இவை 'உத்தரராமசரிதத்திலும்' தவிர்க்கப்பட வில்லை; ஆயினும் அவை ஓர் அளவுக்குள் நிறுத்தப்படுகின்றன. மேலும் அவை வரும்போது, கதையின் வளர்ச்சிக்கு ஒரு கணையாய் மட்டுமில்லாமல், ஒரு நல்ல நாடகப் பயனையும் நல்குகின்றன. உதாரணமாக, சித்திரசாலையில் வரும் விவரணக் கூற்றுக்கள், பழைய ஞாபகங்களை எழுப்புகின்றன. பாத்திரங்களின் உளஇயல்பு, குணாதிசயங்கள், இவைகளைப் பிரதிபலிக்கின்றன. வரும் நிகழ்ச்சிக்கு, பகைப்புல வண்ண முன்னுரையாகவும் துலங்குகின்றன. இரண்டாவது மூன்றாவது அங்கங்களிலேயே உள்ள இயற்கை வர்ணனை, இராமனுக்கு, முன்னம் பழகிய காட்சிகளையும் ஒலிகளையும் அறிமுகப்படுத்து கின்றன; நீண்டகாலமாக, ஓர் உதாசீனப் போர்வைக்குள் அமுங்கிக் கிடந்த உணர்வுகளைத் தட்டி எழுப்புகின்றன; அங்கு கவிதை அழகும் உள்ளது; மேலும் பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் ஓடிப் போய்விட்டதை கவினுடன் உணர்த்த, நல்ல இலக்கிய உக்தியுமாகின்றது. லவனுக்கும் சந்திர கேதுவுக்கும் நடக்கும்போர், ஸம்ஸ்க்ருத நாடக இயல்விதிகளுக்கு ஏற்பவே கூறப்படவும் விவரிக்கப்படவும் வேண்டியதுதான். ஆயினும் இது விரசமாக நீட்டப்படவில்லை. சொற்களின் கவிதை நயம், வீரம், பூரிப்பு, விந்தை - இத்தகைய உணர்ச்சிகளைத் தூண்டப் போதுமானதாகிறது. நாடக அங்கங்களுக்கு முன்னு ரையாக அமையும் பகுதிகள், ஒரு நிதானத்துக்குட்பட்டுள்ளன. அவை பொருள் பொதிந்தன ஆகவும் இருக்கின்றன. இந் நாடகத்தில் உணர்ச்சிகளுக்கு ஒரு நடு நிலையையும் ஆக்கு கின்றன. இவையாவும், பவபூதியிடம், யுக்தியும் திறனும் வளர்ந்திருப்பதற்குச் சான்றுகளாகும்.

அவருடைய காலத்து நோக்கர்களின் சுவைக்கு ஏற்பவே, பவபூதி அமானுஷ்ய நிகழ்ச்சிகளைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்.

என்று ஒரு வேளை நாம் நியாயப்படுத்தலாம். நாடகக் காட்சியின் விந்தைக் காட்சிகள் (அற்புதவிளைவுகள்) கவர்ச்சிகரமான ஒரு பகுதியென இலக்கிய முறையிலும் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டன. 'மாலதிமாதவத்தில்' கபாலகுண்டலா, தன்னுடைய மந்திர சக்தியைப் பயின்று மாலதியைத் தூக்கிச் செல்கிறாள்; இதுபோல் ஸௌதாமினி தன் யோகசக்தியைக் கொண்டு, மாலதியை மீட்கிறாள். ஆனால் மானுட உள்ளுணர்வுகளையும், உறவுகளையும் உண்மையாய்ச் சித்தரிக்கும் இந்நாடகத்தில், அமானுஷ்ய நிகழ்ச்சி அபஸ்வரமாய் ஒலிக்கின்றது. விசேஷமாய் இது கதைப்போக்குக்குப் பயன்படுத்தப்படும்போது நேருகின்றது. இராமகதையில், சில பாத்திரங்களும் நிகழ்ச்சிகளும், இயல்பாகவே தெய்வீகம் அல்லது அரக்கத் தன்மை படைத்தவை. இந்த இதிகாச வரலாற்றில், பாத்திரங்களைச் சூழ்ந்திருக்கும் அமானுஷ்ய ஒளியினின்று பிரிக்க, ஒரு கலைஞனாலும் முடியாது. 'மகாவீர சரிதத்தில்', இத்தகைய பகுதிகளை, பவபூதி புகுத்த முயலவில்லை. ஏற்கனவே இருந்தவைகளை, வைத்துக்கொண்டார். அவைகளை இயன்ற வரையில், திரைக்குப் பின்னால் வரும் கூற்றாகவோ, உரையாடலாகவோ அமைத்தார். 'உத்தரராம சரிதத்திலும்' இதே யுக்தி கையாளப்படுகிறது. பாகீரதியும், பிருதிவியும் அரங்கத்துக்கு பின்னேயே வைக்கப்படுகின்றனர். அஸ்த்ரங்களின் சக்தியும், வெறும் உரையாடல்களாலேயே விளக்கப்படுகின்றது. இராமன், ஸீதை, அருந்ததி, வால்மீகி, ஜனகன், வித்யாதர தம்பதி, இவர்களின் தெய்வீகப்பகுதி, மரியாதைக்கும் போற்றுதலுக்கும் உரியதாகவோ அல்லது அவர்களுடைய உயர்நிலையைக் காட்டவோ பயன்படுகிறது. தமஸா, முரளா, ஜ்ரும்பக அஸ்த்ரங்கள் (கர்ப்பநாடகத்தில்) - இவை மானுடப் பாத்திரங்களின் உருவகமே; மானுட மொழியில் பேசி, ஆழ்ந்த உணர்ச்சியின் வசப்பட்ட மாந்தர் போலவே, உணர்ச்சி வயப்பட்டுச் செயல்புரிகின்றன. மூன்றாவது அங்கத்தில் ஸீதை வருவதும், அவள், இராமனுக்கு, கட்புலனாகாமல் இருப்பதும், ஓர் அற்புத நிகழ்ச்சிதான். ஆயினும் அது ஒரு நாடக உத்தியே. ஏனெனில், நாடகம் பார்ப்பவர்களுக்கு, ஸீதையும் தமஸாவும் காணப்படுகின்றனர். அவர்களுடைய உரையாடலும் கேட்கின்றது. இந்நாடகத்தின் இறுதியிலுள்ள கர்ப்பநாடகத்திலே, நதியின் வெள்ளத்திலிருந்து எழுந்து வருவதும், நாடகத்துக்கு அவசியமானதே. இது போன்றே உள்ளது - விண்ணுலக மங்கையர் நாடகத்தை அரங்கேற்றுவதும், அதனைக் காண எல்லா உலகத்தினரும் கூடுவதும். ஆயினும், இவை அறிக்கைகள் மூலமே வெளிப்

படுகின்றன. நாடக அமைப்புக்கு மிகவும் பொருள் பொதிந்த பகுதியாய் இருப்பதால்தான், பவபூதி இயற்கை நிகழ்ச்சிகளையும் அமானுஷ்ய நிகழ்ச்சிகளையும் கலக்கவிட்டிருக்கிறார். அப்படியாயினும் இவை இதிகாசக் கருத்துக்கு முரண்பாடு உடையன அல்ல. மொத்தமாய்ப் பார்க்கும்போது, கலை நோக்கில், அமானுஷ நிகழ்ச்சியைத் தெளிவுடனேயே பயில வேண்டும் என்பதை, பவபூதி, உணர்ந்திருக்கிறார் எனவே தோன்றுகிறது. அவர் அதன் சாயலை மெல்லிதாக்க முயன்றுள்ளார். முடிந்தவிடத்து, அமானுயத்தையும் நம்பக் கூடிய இயல்பான தொடர்பாக மாற்றியுள்ளார்.

'உத்தரராம சரிதத்தில்', பவபூதி நுண்ணிதான கலை உத்திகளைக் கையாளுகிறார். அவர் தன்னுடைய இலக்கியப் படைப்பில், உள்நோக்கு உடையவராகிவிட்டதைக் காண்கிறோம். இவைகளில் ஒன்று நாடகம் முழுவதும் ஊடுருவி நிற்கும் அங்கத இயலாகும் (விதியின் சிரிப்பு). சில உதாரணங்களைக் காண்போம் - தன்னை அறியாது லக்ஷ்மணன் ஸீதையின் அக்னிப்ரவேசத்தைக் குறிப்பிடுகிறான். உடனே, இராமன், ஸீதையின் மீது சுமத்தப்பட்ட பழியை நான் நம்பவேயில்லை என்கிறான். (அங்கம் 1ல் - 13 - 14). ஸீதை பிரிவஞ்சும் போது, கற்பனையிலுள்ள ஒரு வண்ணச் சித்திரத்தைப் பார்த்தால் இவ்வுணர்வு தோன்றியுள்ளது. அது மெய்யல்ல என்று அவனைத் தேற்றுகிறான் (அங்கம் 1). இராமனும் ஸீதையும் பழைய வாழ்க்கை நினைவுகளை உன்னி, உள்ளத்தால் மீண்டும் இணைகிறார்கள். அப்போது, பெரிதும் இதயத்தைப் பிளக்கக் கூடிய துயர் அவர்களை அணுக இருக்கின்றது; (அங்கம் 1) துர்முகனின் வரவைப் பற்றி, பிரதிஹாரி (வாயில் காப்போன்) கூறும் சொற்கள், இராமனுடைய உரையோடு, தற்செயலாய் நேரும் நாடக இயல்பாய்ச் சேருகின்றது.[5] இது, பிரமிக்க வைக்கும் ஓர் பிரிவுணர்வை விளைவிக்கின்றது (அங்கம் 1 - 38).

இராமன் தன்னுடைய கங்கைப் பிரதேசத்துக்கு வர வேண்டும் என, ஸீதை அன்புக் கட்டளை இடுகிறாள். இராமனும் அன்பு மிகுதியால் அவளைக் கண்டிக்கிறான். இராமன் சீதையை தனியே செல்ல அனுமதிப்பான் என்று எண்ணும் அளவுக்கு கல் நெஞ்சம் உடையவளோ என்று ஸீதை அவன் தோளிலேயே சாய்ந்து, முழு நம்பிக்கையோடும் அன்போடும் துயிலும் போது, இராமன் அவளைக் கைவிடும்படி மிக்க பரிதாபமான நிர்ப்பந்தம் உண்டாயிற்று

(அங்கம் 1). ஸீதை நிழல் போல் தோன்றுகிறாள் (அங்கம் 3). இராமன் அவளுடைய கரஸ்பர்சத்தை உணருகிறான். ஆனால் அவளைக் காண முடியவில்லை. நாடகத்தில் இந்தக் காட்சி முழுவதுமே விதியின் கொடுஞ்சிரிப்புக்கு ஒரு சான்று. உண்மையில், ஒரு சிலரைத் தவிர, மற்றைய பாத்திரங்களெல்லாம், ஸீதை இறந்துவிட்டாள் என்றே எண்ணுகின்றனர். இதுவே நாடகத்தின் மூன்றும் அங்கத்திலிருந்து கடைசி அங்கம் வரை ஓடும் ஓர் அங்கதமாகும். ஓர் இன்பமான இன்னொரு அங்கதமும் உள்ளது. - உதாரணங்கள் லவன், குசன் தான் வால்மீகியின் பிள்ளை என்று கூறிக் கொள்வது (அங்கம் 4); ஜனகன் இராமன்மீது சினம் கொண்டு பேசும் போது, இயல்பாய், லவன் அவருடன் சேருவதும் (அங்கம் 4 - 24), அவனுடைய தனிப்பட்ட வெகுளித் தன்மையில், இராமனின் வீரச் செயல்களில் குறை காண்பதும் (அங்கம் 5 - 32 - 34); யாரென்று தெரியாத லவனின் வீரத்தை இராமன் கண்டிருப்பானேல், இபரிவால் அவனுடைய உள்ளம் உருகியிருக்கும் என ஸுமந்திரன் எண்ணுவது (அங்கம் 5); இராமனின் கண்களாக தோன்றும் நீருக்கு, குசன் ஒரு தனிச் சமாதானம் சொல்வது - (அங்கம் 6 - 30) உள் நாடகக் காட்சியைக் காணும் போது, உண்மையை முற்றிலும் உணரும் வரை, இராமனுடைய உள்ளத்தில் எழும் தாக்குதல்கள் (அங்கம் 7); இத்தகைய நாடக அங்கதம், இன்ப இயலாயினும், துன்ப இயலாயினும் சரி - எப்போதும் பயனுடையதாகும்.[9]

எழுத்தின் குறைபாடுகள் :

பவபூதியின் எழுத்திலுள்ள குறைபாடுகள், மேலோட்டமாகவே புலனாகின்றன. நாடகம் பார்ப்போரில், சிலருக்கு, விரைவாய் வரும் புற நிகழ்ச்சிகளும் அவைகளில் முரண்பாடும் பிடிக்கும். மற்றும் சிலருக்கு, கதையில் நுண்ணிய அகத்தன்மையும், நாடகத்தில் ஆழ்ந்த உள்ள உணர்ச்சிக் குரலும் பிடிக்கும். பவபூதியின் 'மகாவீர சரிதமும்' 'மாலதிமாதவமும்' ஒருவகை விளைவுக்குச் சரியாய் இருக்கும், 'உத்தரராமசரிதம்' இன்னொரு வகையான விளைவுக்குப் பொருந்தும். ஆயினும், தன்னுடைய நாடக எழுத்திலே, பவபூதி ஒரு புதிய முறையைக் கொண்டு வந்துள்ளார் எனத் தோன்றுகிறது. பாணப் பட்டரின்-அவர் காலத்திய மற்றைய ஆசிரியர்களின் முறையின் வாரிசு போல் தோன்றுகிறது இது. ஸம்ஸ்க்ருத நாடகத்தில் எப்போதும், பாட்டும் வசனமும் கலந்து வரும். பாடல் பகுதிகளில், முக்கியமாய் விவரணங்களின் போது, கனத்த

பதங்களும், இலக்கிய அணிகளும் அதிகமாகக் காணப்படும்; வசனத்திலோ, எளிமைக்கும், இயற்கைக்கும், சாதாரண வழக்கு நடைக்கும், ஆசிரியர்கள் கவனம் செலுத்துவார்கள். ஆகவே, உரைநடையில் பேசு மொழி பயிலப்படும்; இலக்கிய உயர் புலமை தவிர்க்கப்பட்டிருக்கும். பவபூதிக்கு முந்தைய வர்களிடம் - பாஸன் முதல் ஹர்ஷன் வரை - இந்த இயல்பு பொதுவாய்க் காணப்படுகிறது. பவபூதி நாடகம் என்பது ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் வகையே என்னும் வழக்கத்தைப் புதிதாய் தொடங்கினார் எனத் தோன்றுகிறது. இம் முறையில் கவிஞனின் மொழித் திறன், கவிதை அணிகள், உணர்வுகள், இவையெல்லாம் முழுமையாய், கையாளப்பட வேண்டும். பிந்திய ஸம்ஸ்க்ருத நாடகங்களில், இவை காணப்படுகின்றன. காலவரையறையில் நோக்கும் பொழுது, பவபூதி ஒரு நவீனப் படைப்பு முறையைத் தொடங்கினார் எனலாம். அதாவது, நாடகங்களைப் படைக்காது, நாடகக் கவிதைகளை ஆக்குவது தான். வசன ஆசிரியர்களான தண்டி, ஸுபந்து, பாணன் போன்றோர் கையாண்டதால் இது ஓர் ஏற்றம் பெற்றிருந்தது; பவபூதி, இந்த பாதிப்புக்கு உட்பட்டிருக்க வேண்டும். இதுபோல் பின்வந்தவர்கள், பவபூதியைப் பின்பற்றினார்கள்.

பவபூதி உரையாடல் முறையைக் கையாண்ட போதிலும், எழுதும்போது, ஒரு கதை சொல்பவனைப் போல், தன்னுடைய வசனத்தையும் பாட்டையும் விரித்து அழகு படுத்தினார். 'உத்தரராமசரிதத்தில்' இவ் வகையான அதீதங்களைக் கட்டுப்படுத்தினார். இந்நாடகத்தில், தனி விவரணங்களை ஆளுவதில், பவபூதி காட்டியுள்ள கலை நயத்தையும் திறனையும், இலக்கிய ஆய்வுகாரர்கள் போற்றி யுள்ளனர். உதாரணமாக, முதல் அங்கத்தில் உள்ள, நாடக அங்கத இயல், மூன்றாவது அங்கத்தில் கொஞ்ச கொஞ்சமாக ஸீதை மனம் மாறுவதைக் காட்டும் சித்திரத்தின் நேர்த்தி, லவனின் அழகிய உருவச்சித்திரம், கடைசி அங்கத்தில் கர்ப்பநாடகத்தின், எளிதாய் நெஞ்சத்தை அள்ளும் காட்சி - இவைகளைப் புகழ்கின்றனர். இருந்தும், 'உத்தர ராமசரிதம்' ஒரு கவிதை நாடகமென்றே போற்றுதற் குரியது. அரங்கேறும் நாடகவகையன்று. அதாவது, படிப்ப வர்க்கு இன்பம் தரும், பார்ப்பவர்களுக்கு அவ்வளவு அல்ல. பவபூதியின் இக்குறைபாடு, அவருடைய கவிதைச் சிறப்பிலே எழுந்ததுதான்.[10] தன்னுடைய இயல்பாலும், சொந்தத் திறனாலும் பாதிக்கப்பட்ட பவபூதிக்கு ஒருகாலும், ஒரு நாடக ஆசிரியருக்கு வேண்டிய, விருப்பு வெறுப்பு அற்ற

நிலை கட்டுப்பாடு - இவைகளோடு எழுத முடிந்திருக்காது. அவர் கவிதையில் தோய்ந்து, தன்னுடைய சரிதங்களில் உள்ள எழுச்சியால் இழுத்துச் செல்லப்பட்டார். இதன் விளவு - அவருடைய எழுத்து யாவையிலும் காணப்படும் சிறப்பான ஈர் அம்சங்கள் - (1) அதிகமான இலக்கிய ஆடம் பரமும் மெருகும்; (2) உள்ள எழுச்சிகள் ஓங்கி நிற்றல். இந்த முதல் அம்சம் நாடகத்தின் மெய்யான உரையாடலை அழித்தது. இரண்டாவது அம்சமோ, அவருடைய காட்சி களை எல்லாம் ஒரே எண்ணக்குவியல் சேறாக்கிவிட்டன. இவை இரண்டும் நாடக எழுத்துக்குக் கேடு செய்பவையே. ஏனெனில், அவை நாடக பாத்திரங்களின் தனித் தன்மை யைப் போக்கி, உள்ளக் கிடக்கையை, – பெரும்பாலும் ஆழ்ந்த தன்மையுடையவைகளை, ஓர் இலக்கியக் காட்சியாக மாற்றி விட்டது. மெய்யான மன எழுச்சிக்கு அங்கு இட மில்லை.

இக்குறைபாடுகள் அவருடைய முதல் இரு நாடகங்களில் அதிகமாய்ப் புலனாகின்றன. பாத்திரங்களெல்லாம் ஏறக் குறைய, இலட்சியங்களும், மாதிரிகளுமே. அவர்களுடைய தனித்தன்மை மிகவும் குறைவு. பரசுராமனுக்கு ஸதாநந்தரும் கொஞ்சம் தனித்தன்மை உள்ளவர்கள் தான் ஆயினும், முதல் சித்திரம், மிகவும் அதிகமான வகைச் சொற்களால் பாழாகி விடுகிறது; இரண்டாவது சித்திரம் வளர்வதுக்கு வாய்ப்பே இல்லை. அவருடைய சமூக நாடகத்தில், அவருடைய கற்பனா சக்தியைப் பயன்படுத்த நல்ல வாய்ப்பு இருந்தது. ஆயினும் அங்கும் அவர் தனிப் பாத்திரங்களைப் படைக்கவில்லை. சில உருவங்களையே தோன்றச் செய்துள்ளார். இது ஸம்ஸ்க்ருத நாடக இயல் முறையைப் பின்பற்றியதால் விளைந்திருக்கலாம். மகரந்தன் மிக்க கலர்ச்சியுள்ள பாத்திரமாய் ஆகியிருக்கலாம்; ஆனால் அவனுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்காததால் அவனு டைய செயல்களெல்லாம் திரைக்குப்பின் நிகழ்கின்றன-நாடகம் பார்ப்பவர்களுக்கு, அவனுடைய செயல்களைக் காண வாய்ப்பேயில்லை.

காளிதாஸனின் 'மாளவிகாக்னிமித்ர' நாடகத்தில் வரும் பரிவ்ராஜகாவை ஒட்டி அமைக்கப்பட்டவள் காமந்தகி; பெண் துறவிகள் காதல் தூதுக்குப் பயன்படுத்துவதை, காம சூத்திரங்கள் கூறுகின்றன. இந்த சிருங்கார இன்ப இயல் நாடகத்தில், அவள் மெய்யான ஸூத்ரதாரியாக இருந்திருக்க முடியும். ஆனால் அவருடைய செயல்கள், வெறும் சந்தர்ப்ப

ஒற்றுமைகளாலும், அவளுடைய உணர்ச்சி வசப்படும் தன்மையாலும் கறைப்படுகின்றன. நாடகத்தின் இறுதியில் மாலதியின் மறைவுபற்றி, கரையில்லாத் துயரில் காமந்தகி ஆழ்ந்துவிடுகிறாள். இது அவளுடைய துறவு நிலைக்கு ஏற்றதல்ல; நாடக ஆசிரியர் இந்நாடகத்தில், அவளை மகிழ்வோடு எதற்கும் ஈடு கொடுக்கும் குணமுடையவள் என அறிமுகம் செய்திருப்பதற்கும் பொருந்தவில்லை.

முன்னமே கூறியபடி 'உத்தரராமசரிதத்தில்' இக்குறைகள் பலவும் மிருதுவாக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும், இங்கும் பவபூதியின் எழுத்து மிகைப்படாமல் இல்லை. உதாரணமாக இராமனுடைய உணர்ச்சிகள் மெய்யானவையே, ஆழ்ந்தவையே. ஆயினும் அவன் அபரிமிதமாய்க் கண்ணீர் விடுவது, மூர்ச்சையாய் விழுவது, ஓயாமல் துயர்க்கணையால் உள்ளம் புண்ணாவதைப் பற்றிப்பேசுவது இவையெல்லாம் காட்சியை ஓர் இலக்கியச் சொல்லாட்சி ஆக்கி, உண்மையாய் இதயத்தைப்பிணிக்கும் சோகரஸமாய் ஆவதில்லை. இந்நாடகத்தில் பாத்திரங்கள் கூட்டமாய் உள்ளன; இருந்தும், இராமன், ஸீதை, வாஸந்தி, லவன், ஓரளவுக்கு ஜனகன், கெட்டிக்கார மாணவி ஸௌதாகி, இவர்களைத் தவிர, வேறு மெய்யான பாத்திரப் படைப்பே இல்லை. இந் நாடகத்தில் பவபூதியின் சொற்திறன் போற்றுதற்கு உரியதே. நாலாவது அங்கத்தில் வரும் உரையாடலும், கர்ப்பநாடகமும் பவபூதிக்கு வெற்றிச்சாதனையே. ஆயினும், பவபூதிக்கு கனத்த வசனம், பாடல்-இவைகளில் உள்ள மோகம், அடிக்கடி குறுக்கிடுகிறது. முதல் அங்கத்தில் ஸீதைக்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள, கனத்த வசனங்களிலும், ஆறுவது அங்கத்துக்கு நடுவே வரும், வித்யாதர தம்பதிகளின் அணிமிக்க மொழியும் நாடக எழுத்துக்கு முரணானவையே.

உண்மையில் இலக்கியக் கலைக்கு அத்தியாவசிய குணமான தன்னடக்கம் (மிதம்) பவபூதிக்கு கிடையாது. உரையாடலை எழுதுவது, கதை சொல்வது, விவரணம், உள்ளக்கிடக்கைச் சித்திரம், இவைகளில் பவபூதி தன் விருப்பப்படி போய் விடுகிறார். தன்னுடைய எழுத்தினின்று அவரால் தன்னைப் பிரித்துக்கொள்ள முடியாது. நாடகத்துக்கே, தனிப்பட்ட அணுகுமுறையும், விருப்பு வெறுப்பற்ற தன்மையும், மிகவும் வேண்டுபவை. பவபூதி தன்னுடைய படைப்புக்கு குறுக்கே புகுந்து, தற்புகழ்ச்சியில் இழிகிறார். இதுதான் பவபூதியின் 'ஆணவம்' என்பது. அவருடைய 'மாலதிமாதவ'த்தில், ஒரு நல்ல நாடகத்தின் இலட்சணங்களைக் கூறுகிறார். இதன்

உட்பொருள், அவைகளெல்லாம் தன் எழுத்தில் காணக்கிடப் பவை என்பதுதான்.[12]

தன்னுடைய கதைக் கோப்பைத் தானே புகழ்ந்து கொண்டு, தன்னுடைய அற்புத நாடகத்துக்கு ஒப்பான படைப்பே வேறு எங்கணும் காணமுடியாது என்கிறார்[13]. பூர்ணமான தன்னு டைய சொல்லாட்சித் திறனைக் கூறிக் கொள்வதில் அவருக்கு அயர்வே இல்லை[14]. 'உத்தரராமசரிதத்தில்' கூட, வாஸந்தி உள்ளம் உடைந்து மூர்ச்சிப்பதை விவரிக்கும் போதும், அதனைத் தன் கவிதைத் திறனையும், உள்ளக்கிடக்கையைச் சித்தரிக்கும் பான்மையும் போற்றிக் கொள்ள ஒரு வாய்ப் பாகவே பயன்படுத்துகிறார்[15]. தமஸாவின் விளக்கமான சொல்லும் - ஆ! என்ன நிகழ்ச்சிக் கோவைகள்' என்பதும், அடுத்த பாடலில், வாழ்க்கையில் 'கருணரஸம்' (சோகச்சுவை) ஊடுருவி ஆள்கின்றது, என்னும் உறுதியும்[16]. இந்தச் சந்தர்ப் பத்துக்குப் பொருத்தமாய் இருப்பதோடு, பவபூதி எப்படித் தன் படைப்புக்குள் தலையிடுகிறார் என்பதற்கும் உதாரண மாகும். 'உத்தரராமசரித' முன்னுரையில் வரும் ஒரு செய்யு ளுக்கு ஒரு பொருள் தொனிக்க[17] வால்மீகி இயற்றியுள்ள தாகக் கூறப்படும் 'கர்ப்பநாடகம்' உண்மையில் பவபூதியே எழுதியிருப்பதாலும், பவபூதி தன்னை, வாக் தேவியை ஆளும் படைப்புக் கடவுளுக்கு நிகர் என்றோ, வால்மீகிக்கு ஒப்பு என்றோ, கூறிக் கொள்கிறார் என்று சொல்லப் போவதில்லை. ஏனெனில், தெய்வங்களுக்கு முன் பணிந்து பரிவுடன் போற்ற பவபூதிக்கு வேண்டிய பக்தி உணர்வு உள்ளது. வால்மீகியின் பால், அவருக்குள்ள உயர்மதிப்பும் தெளிவானதே. ஆகையால் கவிஞனின் தன் மதிப்புப்பான்மையை வெளிப்படுத்த, நாம் வேறு இடங்களை ஆராய வேண்டியதில்லை. இருந்தாலும், பவபூதி தன் நினைவுடையவர் - அகம்பாவத்தால், தன் எழுத்திலிருந்து விலகி நிற்க முடியாதவர் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. அவர் மீண்டும் மீண்டும் கூறுவதும், அவருடைய ஆணவத்தின் பிரதிபலிப்பே எனலாம். தன்னுடைய ஒரு நாடகத்திலிருந்து, முழுச் செய்யுள்கள், பகுதிகள் – வாக்கியங் கள் - சொற்றொடர்கள் - இவைகளை இன்னொரு நாடகத் திலும் பயன்படுத்தி இருக்கிறார். ஆகவே, எழுத்தாளன் என்ற முறையில், அவருக்குத் தன் எழுத்திலே ஒரு மோகம் என்பது வெளிப்படையே.[18]

மரபுவழி விமர்சகர்களும், பவபூதியின் (1) உள்ள உணர்வு கவிதை-இவைகளின் அதீதம்-அரங்கிலே நிகழ்ச்சிகளின் குறைவு

(2) வெறும் சொல்லாடம்பரமாய் கனத்து, தெளிவிலாக் கோப்பு உள்ள நடை - மிருதுவானபாத்திரங்கள் கூட இப்படிப் பல்லை உடைத்து, நாக்குளறும்படி பேசுகிறார்கள் - (3) மூர்ச்சித்தல், காதலர்கள் தற்கொலை செய்துகொள்ள முயல்வது போன்ற உத்திகள் அடிக்கடி கையாளப்படுவது - இவை போன்ற குறைகள், அவருடைய நாடக மேன்மையைக் குறைத்து விடுகின்றன எனக் கருதுகிறார்கள். பாஸன், காளிதாஸன், சூத்ரகர் போன்ற உயர் கவிஞர்களின் படைப்புக்களோடு ஒத்துப் பார்க்கும்போது, இந்த விமரிசனம் வலிவுடையது என்றே தோன்றுகிறது.

ஆயினும் பவபூதியின் எழுத்தில் காணப்படும் இயல்புகள், பொதுவாய் ஸமஸ்க்ருத நாடகங்களில் உள்ளவையே. நாடக நடை இலக்கிய அணி அழகுகளுடன் திகழ்வது; உணர்வின் மிகுதி ; சித்திரக்கிழி மிகவும் பெரிதாய், பலபாத்திரங்கள் இருப்பது; நிகழ்ச்சிகளைக் காட்டிலும், மன உணர்ச்சிகளுக்கு இடம் அளித்தல் ; நிகழ்ச்சிகளின் பரஸ்பர தாக்குதலால் கவர்ச்சிக்குப் பதிலாக, உள்ளத்தை ஈர்க்கும் பிரதிபலிப்பைக் கொண்ட நாடகக்கோவை - இவையெல்லாம் பல நாடகங்களிலும் உள்ளன. சிலவற்றில் இவை அதிகம் - மற்றவையில் சற்றுக் குறைவு - அவ்வளவே தான் வேற்றுமை. தரத்தில் வித்யாசம் இல்லை. பவபூதியின் அதிதங்களுக்கு (மிகைக்கு) ஒரு சரியான விளக்கம் இருக்க வேண்டும். அது கவிஞனின் தனிக் குறை. இயல்பிலும் அக்காலத்திய நிலையிலும் எழுந்த தெனக் கொள்ளலாம். பவபூதியின் குண இயல்பு மிகவும் உணர்ச்சி வசப்படுவது - மன எழுச்சியுள்ளது. ஆகவே, பவபூதி, தன் ஊர்க்காரர்கள் உறவினர், தெரிந்தவர்கள் - யாவரும், அவருடைய இலக்கியத்தொழிலை ஆதரிக்காது எதிர்த்ததால் மிகவும் மனம் உடைந்திருக்க வேண்டும். அரசு ஆதரவு போன்ற கௌரவம் வாய்ந்த நலன் இன்மையால், அவருடைய மனப்போராட்டமும் உளைச்சலும் அதிகப் பட்டிருக்கலாம். ஆயினும், அவருடைய கவித்திறனில் அவருக்கு இருந்த நம்பிக்கையால், அவர் துணிவுடன், குடும்பமரபான புரோஹிதத் தொழிலையும், வேதப் புலமையையும் எதிர்க்க முடிந்தது. தன்னுடைய எண்ணங்களை, தங்குதடையின்றிக் கூறி, பெருகும் மன உளைச்சலைக் குறைத்துக்கொள்ளவும், வாய்ப்புப் பெற முடிந்தது - இலக்கிய பூமியில்தான்.

உணர்ச்சிகளின் மிகை போன்ற உள இயல் நிர்ப்பந்தத்தால் தான் விளைந்திருக்கலாம். இதற்குமாறாக, அவருடைய

காலத்தில், இலக்கிய மரபும், மிகவும் புலமை வாய்ந்த, அணி மிக்க, கற்பனை ஓடிய முறைக்கு மாறயிருந்ததாகத் தோன்று கிறது. இதற்கு முந்திய காலத்தில், கற்பனையும் உள்ள நிகழ்ச்சி யும் சமமாய் இழைந்து, தெளிவும் அழகும் வாய்ந்த இலக்கியச் சொல்லாட்சி நிலவியிருந்தது. பவபூதி தன் காலத்திய மரபை எதிர்க்க முடியாதிருந்திருக்கலாம். ஆகவே, அவர் தன்னுடைய நாடகத்திலும், இம்முறையைப் பின்பற்றி இருக்கிறார் எனலாம். நாடக அரங்கு வழக்கங்களைப் பாதித்த இன் னொரு விஷயமும் உண்டு. அக்காலத்தில் - கி. பி. ஏழாவது நூற்றாண்டில், நாடகங்களைத் தயாரித்து அரங்கேற்றுவ திலும், ஒரு நிலைத்த முறை நிலவியது எனலாம். பழக்கப்பட்ட உத்திகள், - முறைகள், பின்பற்றப் பட்டிருக் கும். நாடகம் பார்க்க, ஓய்வு நாட்களில், திறந்த வெளி யில் கூடிய பொது மக்களின் சுவையையும் ஆதரிக்க வேண்டியிருந்திருக்கும். உள்ள உணர்ச்சிகளின் மிகை இதற் காகவே பயிலப் பட்டிருக்கலாம். அடிக்கடி பாத்திரங்கள் துயரில் மூர்ச்சையாகி, பின்னர் தெளிவிக்கப்படுவதுமான ஒரு முறை, சோகரஸத்தை எழுப்பி, நோக்கர்கள் அதனால் பாதிக்கப்பட, கையாளப்பட்ட ஓர் உத்தியாய் இருக்கலாம். இதனை நாம் மனத்தில் கொண்டு, ஆய்வு செய்தால், லவன் ஜ்ரும்பக அஸ்திரங்களைப் பிரயோகித்து, சந்திரகேதுவின் சேனையை அசைவின்றி இருப்பதைக் காட்ட அரங்கிலே அஸ்திரங்களை ஒரு நாட்டியப் பகுதியினராலும், விளக்க முற்பட்டு, அஸ்திரங்களின் பிரயோகமும் அதன் விளைவும் அபிநயமாகவே சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று நாம் ஊகிக்கலாம். இத்தகைய மரபுகளும், பழக்கங்களும், நாடக உலகில் நிலவியதால், நாடக ஆசிரியர்கள், அதற்கேற்ப எழுதி, இப்படி இப்படி நடிக்க வேண்டும், விளைவுகளைக் காட்ட வேண்டும் எனக் குறிப்புகளும் சேர்த்திருக்கலாம் என்பது ஒரு பொருத்தமான கருத்தே ஆகும். இக்காலத்திய நாடக நோக்கர்களின் விருப்புகளையும் ஆதரவுகளையும் கொண்டு, ஸம்ஸ்க்ருத நாடகங்களை, நாம் மதிப்பிடுவது தவறாகும். ஸம்ஸ்க்ருத நாடகத்திலே வரும் நாட்டிய உத்திகள், இழுக்குடைய எழுத்தால் வந்ததன்று - மெய்ப்பாட் டுக்குப் புறம்பான அரங்கினாலும் அன்று. இவையெல்லாம் அக்காலத்து வழங்கிய கனிப்பாலும் மரபாலும் விளைந்தன வேயாகும். இப்படிக் கொண்டால், பொதுவாய் ஸம்ஸ்க்ருத நாடகத்தை உணர்ந்து மதிப்பிற்கும், சிறப்பாய் பவபூதியின் நாடகத் திறனைப் போற்றவும் உதவியதாகும்.[19]

பவபூதியின் கதை :

இப்படி மேலோட்டமாய்த் தெரியும் பவபூதியின் எழுத்துக் குறைபாடுகள், அவருடைய கவிதா விலாஸத்தின் உயர்வைக் குறைக்கமாட்டா - சில அம்சங்களில், இது அசாதாரணமாகவே விளங்குகின்றது.

அவர் தன்னுடைய சொல்லாட்சியைப் பற்றித் தானே புகழ்ந்து கொள்வது போல் தோன்றினாலும், அப்புகழ்ச்சி நியாயத்தின் பாலதே. பவபூதியின் சொல் திறம் கவனத்தை ஈர்க்கவல்லது கொஞ்சம் பழக்கமில்லாத சொல், சொற்றொடர் - இவைகளைப் பயன்படுத்துவதில் சற்று மோகம் இருந்தாலும், அவருடைய நடை, பொதுவாய், கனத்தாக அணிமிக்கதாயும் உள்ளது. இருந்தும், அதன் வளத்தையும், மாண்பையும், நாம் போற்றாது இருக்க முடியாது. இந்த அடிப்படையில் பார்க்கும்பொழுது, வால்மீகியின் ஆசிரமத்தில் லவன், மாணவர்கள், விருந்தினர் - இவர்களிடையே நிலவும் உரையாடலில், எளிமையும், இயல்பான தன்மையும் இருக்கும்படி அமைத்துள்ளார். இது மிக்க கவனத்துக்குரியதே. இது போல் 'கர்ப்ப நாடகத்திலும்' உரையாடல் இருக்கிறது. [இவ்விரண்டும் உத்தரராமசரிதத்தில் உள்ளவை] இதனால் தெளிவாவது யாதெனில், கவிஞன் வழக்கமாய், பல சொற்கட்டோடு அணிமிக்க நடையைப் பயின்ற போதிலும், புலமையிலே நோக்கமாயிருந்த போதிலும், புலமை நம்மை ஈர்க்கும் எளிமையிலும் எழுத வல்லவர் என்பதே. மொழியை வேண்டிய உருப் பெறச் செய்து, தன் நோக்கத்துக்கேற்ப, பயன்படுத்துவதில், கவிஞனான அவருக்கு இருந்த ஆட்சி நன்கு புலனாகின்றது.

அவர் கனத்த நடையைப் பயிலும் போதும், விசேஷமான விளைவுகளை ஏற்படுத்த அவருக்கு இருந்த திறன், நமது கவனத்துக்கு உரியதே. ஆற்று ஓரங்களிலே, மரங்களிலிருந்து, புறாக்கள் மெதுவாய் எழுப்பும் குரலை, வெறும் சொற்களிலே சிறைப்படுத்திவிடுகிறார், பவபூதி.[20] இப்படியே, வில்லின் நாண் ஒலி அதனுடைய சிறுமணிகளின் ஓசை இவைகளையும் காட்டுகிறார்.[21] இதுபோன்று ஒலிச்சித்திரம் மட்டுமன்று. அவருடைய நடையும் ஓசையும், கருத்தைப் பிரதிபலிப்பதோடு, ஒரு தனி உணர்வையும், உள்ளக்கிடக்கையையும் காட்டிவிடும் திறனை நாம் நன்கு நினைவுகொள்ள வேண்டும்.

உதாரணமாக, லவன் சந்திரகேதுவுக்கு எதிரில், எதிர்த்துப் போராடச் செய்யத் தயாராய் நிற்கும்போது, அவன் உள்ளத்திலே பரிவும், சினமும் ஒருங்கே எதிர்ப்படுகின்றன. இதை விவரிக்கும் செய்யுளில்[22], முதல் அடியில் மிருதுவான மெய்யெழுத்துக்களும், மோனைகளும் அமைந்து, பரிவும் மகிழ்ச்சியும் கூடிய உணர்ச்சியை ஊட்டுகின்றன. செய்யுளின் பின்னடியில், கடுமையான மெய் எழுத்துக்களும் சந்திகளும் பயிலப்பட்டு போர் உணர்ச்சியின் விளைவைப் புலப்படுத்துகின்றன. இதுபோல், பவபூதியின் முதல் நாடகத்தில் ஒரு செய்யுள், பரசுராமனை இராமன் எதிர்க்கும்போது காட்டும் வீரத்தை விளக்குகின்றது. அச்சமயத்திலேயே, ஸீதையின் அணிமையால் எழும் காதலையும் புலப்படுத்துகிறது[23]. பல வகைச் சந்தங்களை பயன்படுத்துவது, அவருடைய கவிதைத் திறனுக்கும், சொல்லாட்சிக்கும் மற்றொரு எடுத்துக்காட்டாய் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். அவருடைய முதல் படைப்பிலிருந்தே, பவபூதி பலசந்தங்களை லாவகமாய்க் கையாண்டிருக்கிறார்.

'மாலதிமாதவத்தில்' அசாதாரணமான தண்டகசந்தத்தைப் பயன்படுத்துகிறார்[24]. ஓர் உதாரணம் - அசாதாரணமாய் நீண்ட சந்தக் கோலமும், பவபூதியின் கனத்த நடையும் ஒருங்கிணைந்து, அது விவரிக்கும் தாண்டவ நாட்டியத்தின் ஒலிக்கும் கோரத்துக்கும் பொருந்தும் ஒரு விளைவை ஏற்படுத்துகின்றது. 'உத்தரராமசரிதத்தில்' பவபூதியின் சந்தப் புலமை சிறப்பாய், ஒளிர்கின்றது. இங்கு ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வை விளைவிக்க, ஒரு சந்தம் மிகப் பொருத்தமாய் அமைகிறது[25]. இந் நாடகத்தில் ஹரிணி - முக்கியமாய்சிகரிணி சந்தம்-முப்பதுக்கு குறையாத செய்யுட்களில் பயன்படுத்தப் படுகிறது. இது ஒரு சந்தத்தின் முறையான அமைப்பின் நுண்ணிய அறிவைக் காட்டுகிறது. மேலும், ஒரு குறிப்பிட்ட உள்ளக்கிடக்கையைக் காட்ட இசைந்த ஒலியின் சக்தியையும் விளக்குகிறது. சிகரிணிச் சந்தத்தில், இயல்பான-நிறுத்தல், இடைவெளி, மந்தமான அசைவு-இவைகளை உண்மையான கவனத்துடன் பயின்றால், இது மெல்ல மெல்லப் பரவும் இன்பத்தையோ, அல்லது நெஞ்சை அள்ளும் சோகத்தையோ குறிக்கும். இரண்டும் ஆழ்ந்த மன எழுச்சிகளன்றோ? பவபூதி இதனை மிக்க திறமையுடன் செய்கிறார். இதனால், பின்னர் வந்த ஓர் அலங்கார சாஸ்திர வல்லுநரிடமிருந்து அவருக்கு மிகவும் உயர்ந்த பாராட்டு கிடைத்துள்ளது[26].

ஆயினும் இது பவபூதியின் ஒருபுற அம்சமேயாகும். காளிதாஸன் போல், ஓர் உண்மைக் கவிஞனுக்கு வேண்டிய கற்பனைத்திறனும், நோக்கும் மிகவும் அதிகமாகவே அவரிடம் காணப்படுகிறது. பவபூதியின் சொற்சித்திரங்களிலே, சரியான, மெய்ப்பாட்டு விவரணங்கள் உள்ளன. இதைக் கொண்டே ஒரு சித்திரக்காரன் கருவைச் சமைத்து விடலாம். இச்சந்தர்ப்பத்தில் நம் கவனத்துக்கு உரியவையாவன-பரசுராமனைப்[37] பற்றிய இராமனனின் சித்திரம்; லவனை ஒரு க்ஷத்திரிய மாணவனாக விளக்கும் சித்திரம்[38]; ஸீதையை ஓர் அழகிய குழந்தையாய்க் காட்டும் சித்திரம்[39] இவைகளைக் காட்டிலும் கவனத்தை ஈர்ப்பதும் அதிக விவரணங்கள் உள்ளதுமாவது, ஸீதை தன்னுடைய செல்லமான மயிலுக்கு நாட்டியம் கற்றுக்கொடுக்கும் சொற்சித்திரமே. அவள் தன் புருவங்களை உயர்த்தி நடனமாடச் செய்கிறாள்; ஆடும் மயிலின் அசைவின் சூழலுக்கேற்ப, தன் கண்களைச் சுழற்றுகிறாள்; நடனத்தின் ஒலிக்கேற்ப, தன் உள்ளங்கைகளைத் தட்டி, சரியான தாளம் போடுகிறாள்.[30]

பவபூதியின் இயற்கை விவரணங்கள், இயற்கை அன்னைக்கு, காளிதாஸன் என்ற ஒருபுதல்வனோடு இன்னொருவனான பவபூதியும் இருந்தான் என நமக்குத் தெரிவிக்கின்றது. ஆயினும் ஒரு வேற்றுமை உள்ளது. காளிதாஸனுக்கு, இயற்கையின் மெல்லிய மிருதுவான தோற்றங்களை விவரிப்பதிலேயே நோக்கம்-மெல்லிய கொடிகள், மலர்கள், மிருதுவான இலைகள், தாமரைத் தண்டுகள், ஓடும் ஆறுகள் அமைதியான நீர்நிலைகள், நிழல்தரும் குடில்கள், தென்றல், அழகிய நிலா, தண்ணெனும் மணம் வாய்ந்த சந்தனமரம், இவற்றையே விவரித்தார். இத் தோற்றங்கள் பவபூதியின் சிருங்காரக் கவிதைகளிலும் வருகின்றன. ஆனால் அவர் மட்டுமே, இயற்கையின் வளமான அச்சமூட்டும் அசாதாரண அம்சங்களைச் சித்தரித்தார். காளிதாஸனின் கவிதையிலே, இயற்கை, அமைதியான மகிழ்ச்சிக்குரிய ஸமாதி நிலையை அடைந்தது போலும் தோன்றுகிறது; ஆனால் பவபூதியின் கவிதையிலே இயற்கை அன்னை, வாழ்க்கை ஓட்டம் பொங்கி, விருப்பு வெறுப்புகள் ஓங்கி, ஓசையும் சீற்றமும் மிக ஒலிக்கின்றாள். கம்பீரமாய், பலகால அற்புதமும் பயங்கரமுமான, உள்ளத்தை ஈர்க்கும் இயற்கைச் சித்திரங்களை அவர் தீட்டுகிறார்.

'உத்தரராமசரிதத்தில்' (இரண்டாவது மூன்றாவது அங்கங்களில்) பஞ்சவடியையும் தண்டகாரண்யத்தையும், அவர் விவரிப்பதும், 'மாலதிமாதவத்தில்' மயான பூமியை

அவர் சித்தரிப்பதும் உதாரணங்களாகும். 'பீபத்ஸம்' என்னும் வெறுத்து இகழப்படும் தன்மையும், அலங்கார சாஸ்திர வல்லுநரால் ஒரு சுவையெனக் கொள்ளப்படுவதே. ஆனால் கவிஞர்கள் பொதுவாய் இதனைத் தவிக்கிறார்கள். பவபூதி இச்சுவையைக் கையாள்வதில், நிகரில்லாதவராய் விளங்குகிறார். அவர் தாடகை, மனித மண்டையோடுகளாலும் எலும்புகளாலும் ஆக்கிய தோள்வளையங்களையும் வேறு ஆபரணங்களையும், அணிந்துள்ளதாகவும், அவை குடல்களின் நார்களால் சேர்ந்து இழைந்து, அவருடைய உடல் அசையும் போதெல்லாம், ஒன்றோடொன்று மோதி, பயங்கரமாய் ஒலித்ததாகக் கூறுகிறார். அவளுடைய மிகப் பெரிய, தொங்கும் மார்பகங்கள், அவள் பருகி வாந்தியெடுத்த குருதிச் சேற்றில் அழுந்தி நனைந்திருப்பதாக வரைகிறார்.[31] மயானத்தில் ஒரு பேய், ஒரு பிணத்தின் பச்சை நிணத்தைக் களித்து உண்பதாகவும், முதலில் அது தோலை உரித்துவிட்டு உடலின் மாமிசப் பகுதிகளை விழுங்கிவிட்டு, பிறகு முட்டுகளின் தொளைகளில் இருந்து மாமிசத்தைக் கீறி எடுப்பதாகவும், அவர் கூறுவதும் இதுபோன்றதே.[32]

பவபூதியால், இத்தகைய வெறுப்பூட்டும், அச்சுறுத்தும் விவரங்களை முழுதும் சரியாய் சித்தரிக்க முடிந்தபோது, அவரால், வனங்களின் கோரங்களையும் வரைய முடிந்தது என்பதில் விந்தையொன்றும் இல்லை. இதோ, அவருடைய சித்திரம் - வனங்களிலே காட்டு விலங்குகள் கர்ச்சிக்கின்றன. நாகங்கள் தீயைக் கக்குகின்றன ; தகாவிடாயுற்ற பல்லிகள், துயிலும் மலைப்பாம்புகளின் வியர்வை நீரைப் பருகுகின்றன ;[33] காட்டுக் கரடிகள் விட்டுவிட்டு உறுமுகின்றன - இது மலைக்குகைகளில் எதிரொலிக்கின்றது ; நசுங்கிய 'ஸல்லகி' மரங்களின் முடிச்சுகள் தங்கள் கார மணத்தை எங்கணும் பரப்புகின்றன[34]. இந்தக் காட்டுப் பிரதேசத்திலே ஆந்தையின் ஓலம், மலைகளில் நாணற் புதர்களில் இருக்கும் காக்கைகளின் கரையல் ஒலியை அமுக்கிவிடுகிறது. அகவும் மயில்களுக்கு அஞ்சி, பாம்புகள் சந்தன மரத்தின் அடிப்பகுதியில் சுற்றிக்கொள்கின்றன[35]. தக்ஷிண வரைகள் தங்கள் சிகரங்களை நீலமேகங்களை ஊடுருவிச் செல்லும்படி எழுப்புகின்றன. அவைகளின் பிளவுகளின் ஊடே, கோதாவரி நதி ஒலியுடன் ஓடுகிறது. ஆறுகள் கலக்கின்றன ; அவைகளின் பெரிய அலைகள் பயங்கரமான உயரத்துக்கு எழும்பிப் பிறகு பெரும் ஒலியுடன் துளிகளாய்ச் சிதறி வீழ்கின்றன.[36]

ஓர் உள்ளுணர்வைச் சித்தரிக்கும்போது, பவபூதியின் ஆச்சரியமான கவிதைத் திறன் சிறப்பாய்த் தெரிகிறது. இராமனும் ஸீதையும் அமைதியாய் காதல் இன்பத்தின் வயப்பட்டுள்ளனர் ; அவர்கள் நெருக்கமாய் இணைந்துள்ளனர் ; ஒருவருக்கொருவர் அர்த்தமில்லாச் சொற்களைக் கிசுகிசுத்துக் கொள்கின்றனர். – இது காதலர்களின் மோகச் செயல்தானே ; அவர்களுடைய கன்னங்கள் நெருங்கியுள்ளன. அவர்களுக்கு நேரம் போவதே தெரியவில்லை. – இரவு முடிகின்றது- ஆனால் அவர்களுடைய பேச்சு முடியவில்லை ;[37] ஸீதை தன் மொட்டுப் போன்ற உள்ளங்கைகளை மூடிக்கொண்டு இராமன் முன் நிற்கிறாள். அவள் கோதாவரியின் மணலில் சற்று அதிக நேரம் இருந்துவிட்டாள். இது இராமனுக்குச் சினத்தைச் சற்று எழுப்பியது - இந்நோக்கைக் கவனித்த ஸீதை அச்சமுறுகிறாள்[38]. உள்ள உணர்வின் மோதல்களை விவரிக்க வேண்டும்போது, பவபூதி, மாறுபடும் உத்தியைக் கையாள்கிறார். அவர் சொற்களைக் கவனமாய்த் தேர்ந்தெடுத்து, ஒரு சந்தத்தின் அமைப்பில் உள்ள இசை ஒலியைப்பயன்படுத்துகிறார். இது முன்னமே கூறப்பட்டுள்ளது. ஆனால், சில சமயங்களில், தெளிவான சிறு விவரணங்களைக் குவித்து, இவ்விளைவை உண்டாக்குகிறார். இவ்வகையில் மறக்கவொண்ணாதொன்று இராமனை நேரில் கண்டு, ஸீதையின் உள்ளம் தாறுமாறான உணர்ச்சிகளின் பால்பட்டு சிதறுவதை வரையும், தமஸாவின் சித்திரம் பின்வருமாறு ; தமஸா ஸீதையிடம் சொல்கிறாள்[39].

'உன் உள்ளம் — —
விரக்தியால் தனிப்படுகின்றது ஒரு பால்,
பட்ட பழியின், நினைவால், சினம் உறுகின்றது
மறுபால் ;
நெடுநாள் பிரிந்தபின், எதிர்பாரா வகை இன்று
சந்தித்தனை —
இதனால் உணர்வெலாம் அவிழ்ந்துவிட்டது போலும் !
இயல்பாம் நற்குணத்தால் பரிவுடை நீ ;
அன்பனின் துயரில் ஆழ்ந்து நீயும் வருந்துகின்றனை;
இக்கணத்திலே, உன் உள்ளம் உருகியோடுகின்றது
போலும்.
ஆ, எல்லாம் உந்தன் அன்பின் விளைவே !'

இதயத்தின் மிக்க ஆழத்திநின்று எழும் உணர்வுகளை மிக்க வல்வுடன் வரைவதில், பவபூதிக்கு நிகரற்ற திறன்

உள்ளது. சில சமயம், ஒரு கொள்ளிக்கட்டையின் எரியும் நுனியை, குறுக்காய்ச் சொருகினது போல் - கொடிய நஞ்சு அன்றி ஒரு கூரிய கணை இதயத்தின் உள்ளே பாய்ந்தது போல என்று இராமன் பட்ட துயரை விவரிக்கிறார்[40]. மற்றும் ஸீதை இராமனைக் கையால் தொட்டவுடன் இராமனுக்கு ஏற்பட்ட இன்பத்தைக் கூறும்போது, மஞ்சள் நிறச் சந்தன இலைகளால் ஆக்கிய மேற்பூச்சோ, நிலவின் கிரணங்களைக் கசக்கி எடுத்த சாரம் தெளிக்கப்பட்டதோ-அன்றி, சஞ்சீவியின் சாரமேதானோ என்கிறார்[41]. சில சமயங்களில் அவர். ஒரே கருத்தைப் பலவிதமாய்ச் சொல்ல, கவிதைக் கற்பனைகளைத் தொடராய் அடுக்குகிறார். உதாரணமாக, மாதவன் தன் உள்ளத்திலே மாதவி நிலைத்து உறைகிறாள் என - அவள் என்னுள் ஒன்றிவிட்டாளோ அன்றிப் பிரதிபலிக்கின்றாளோ சிற்பமாய்த் தான் அமைக்கப் பட்டாளோ, மேலே முத்திரையிடப்பட்டாளோ, அன்றியும் வைரப்பசையால் ஒட்டப்பட்டுள்ளனளோ, ஆழமாய்க் கல்லப்பட்டாளோ, மன்மதனின் பஞ்சபாணமாம் ஆணிகளால் உள்ளே அறைந்து அடிக்கப்பட்டுள்ளாளோ, ஓடா நினை வெனும் இழையால் அவிழ்க்க முடியாவண்ணம் பின்னப் பட்டுள்ளாளோ, என்றெல்லாம் விவரிக்கின்றான்[42]. ஆனால், பலகாலும், பவபூதி உருவகக் குறிப்புகளைத் தவிர்த்து, உள்ளக் கிடக்கையை நேர் மொழியாகவே சொல் கிறார்.

இராமன் கூறுகிறான்[43];

'உள்ளம் ஆழ்ந்த துயரால் உடைகின்றது ;
ஆயினும், அது இருகூறாக வில்லை ;
உடல் மரத்து நினைவிழந்து விழுகின்றது ;
இருந்தும், அதற்கு உணர்வு போகவில்லை,
உள்ளெழும் கனல் உடலைக் காய்கின்றது ;
ஆயினும் அதனை நீறாக்கவில்லை ;
விதி என் மர்மத்தை ஊடுருவுகின்றது ; வலிவுடன் தாக்குகின்றது ;
இருந்தும் என் உயிரைப் பிளக்க வில்லையே !'

சில சமயங்களில், நெஞ்சை அள்ளுவதாயோ, ஆழமாய் உள்ளதாயோ இருக்கும் உள்ளக் கிடக்கையைச் சித்தரிக்கும் போது, அவர் மிகவும் எளிதான மொழியைப் பயில்வது, உண்மையில் நம் கவனத்தை ஈர்க்கக் கூடியதே - அவருக்கு இயல்பான, அணிமிக்க, ஓசை நயம் உள்ள, சொற்றொடர்

களையும் விட முடிந்ததே! உதாரணமாக, மாதவன், மாதவியின் பால் தனக்குள் உள்ள உணர்வுகளைக் காட்டும் எளிய செய்யுள்களை நோக்கவும்[44] அல்லது, மாதவி, தான் உயிருடன் மரணவேதனைப் பட்டாலும் தன் பெற்றோரின் மனம் வருந்த ஒருப்படேன் என அறுதியிடும் எளிய செய்யுள்களை நோக்கலாம்[45]. இராமன் ஸீதையைக் கைவிடுவது, எனத் தீர்மானித்த பின், அவன் உள்ளத்தே கிளர்ந்த குழப்பத்தை விவரிக்க, சிறிய, கருத்து மிக்க வாக்கியங்களைப் பயன்படுத்துகிறார்[46]. இது போல், வாஸந்தி படும் வேதனையும் கீழ்க்கண்ட செய்யுள் களில் வெளிப்படுகிறது[47].

'ஓ, கொடு நெஞ்சனே! நீ புகழினை
நச்சுவது மெய்யே'.
ஆயினும் இதனினும் மிக்க வெம்பழியும்
உளதோ?
ஆ, அந்தமான் விழி இளநங்கைக்கு,
வனத்திடையாது நேர்ந்ததுவோ?
ஓ, உயிர் காப்போனே, கூறும் கூறும் -
இது பற்றி உன்னுவது தான் என்னே?'

காளிதாஸனிடம் விளங்கிய குறிப்புத் திறன் பவபூதியிடம் இல்லை, இதில் காளிதாஸன் நிகரற்றவர்-என்று சொல்லுவது, முற்றிலும் சரியாகாது. இவ்விரு கவிகளுக்கும் உள்ள வேற்றுமை யாதெனில்-பொதுவாய், பவபூதி உள்ளுணர்வுகளை விவரிக்கும் போது, மிகவும் தெளிவாகவும் விளக்கமாகவும் வரைவார். காளிதாஸனோ, இதனைக் குறிப்பாய் - ஆயினும் தக்க விளைவினோடு-உணர்த்துவதில் நிறைவு காண்பார். கவிதைக் குறிப்புகளோடும், ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகளோடும் உள்ள பல பகுதிகளை 'உத்தரராமசரிதத்தில்' காணலாம்;- மேலே எடுத்தாண்டுள்ள வாஸந்தியின் சொற்கள் போல், செய்யுளாகவும் வசனங்களாகவும் வருகின்றன[48].

பவபூதியின் இயற்கைக் குணம், அவரைவரையறையின்றி இழுத்துச் செல்கின்றது. கவிதை அடக்கம் இதற்குப் புறம்பானது - இதனால், மிகை எனும் குறைபாடு தோன்றுகிறது. ஆயினும், அவர்க்குள்ள வினை உணர்வுப் பகுதி, அவரை எல்லாப் பொருள்களின் ஆணிவேரைத் தொடும்படி செய்கின்றது. அவருக்கு எதனையும், விளையாட்டாய் எடுத்துக் கொள்ளவோ, அல்லது எளிதாய் நகைக்கவோ முடியாத இயல்பு தான், ஆயினும் அவருடைய உயர்வினை நோக்கமின்றி,

அவரால் மானுட உணர்வுகளின் ஆழத்தை அப்படித் தொட்டிருக்க முடியாது என்பதும் உண்மையே. உதாரணமாக, ஒரு குழந்தையால் எழும் இன்பம் ஸம்ஸ்கிருத கவிதையில் பலகாலும் விவரிக்கப்படுகிறது. ஆனால், பவபூதி ஒருவர் மட்டுமே இவ்வுணர்வோடு ஒரு தத்துவத்தை இணைத்து, ஒரு குழந்தை என்பது, உலக வாழ்க்கையாம் உடையைத் தைத்துக் காக்கும் ஓர் இழை, அன்புடைத் தம்பதிகளை இணைக்கும் ஓர் இன்ப முடிச்சு, எனச் சொல்ல முடிந்தது[49]. மற்றையக் கவிஞர்களும் இல்லற வாழ்க்கையில் வரும் முதிர்ந்த அன்பைப் பற்றி கூறியுள்ளனர். ஆயினும் பவபூதி ஒருவரே, தெளிவாய் அத்தகைய அன்பு கழிவற்றது - ஈர் உயிர்களை ஒன்றாக்கி உள்ளத்துக்கு அமைதி அளித்து, வயதாயினும் குறையாத அழகை உண்டாக்குகின்றது என விளக்குகிறார்[50].

ஆகவே, குறைகள் இருந்த போதிலும், பவபூதி ஓர், அசாதாரணத் திறன் படைத்த ஓர் கவிஞன் என்பதை ஒத்துக் கொள்ளவே வேண்டும். சோரஸத்துக்கு அவரே நாயகன் என்று கருதப்படுகிறது[51]. உள்ளக்கிடக்கையை ஆழ்ந்த உணர்ச்சியில் தோய்ந்த சொல்லே, அவருடைய கவிதையின் வளம் பொருந்திய மாட்சியைக் காட்டுகின்றது. இந்தத் திறனாலேயே, வாசகர்களின் இதயத்தைத் தொட்டு, அவர்களுக்கு ஆழ்ந்த இன்பத்தை, அளிக்க பவபூதியால் முடிந்தது[52]. இதுவே உயர் இலக்கியத்தின் பரிசன்றோ ?

இலக்கிய அழகும், அரங்கக் கலையும் நன்கு பொருந்த ஓர் உயரிய நடுநிலையை வகிக்கிறான் காளிதாஸன். அவனுக்கு அடுத்தபடியேனும் இப்படி உள்ளார் சூத்ரகர். இருந்தும் நாடக அரங்கிற்கு ஏற்ற முறையில், பாஸனே இருவரையும் விட உயர்ந்து விளங்குகிறான். இலக்கியத் தகுதியில் குறை பாடினும்; பவபூதி இயற்றியவை நாடகக் கவிதைகளே-அரங்க நாடகங்கள் அல்ல. ஒருவகையில் அவர் ஒரு புதுப்பாதையைத் தோற்றுவித்தார். இதனைப் பின்னால் வந்த ஸம்ஸ்க்ருத இலக்கியம் பின்பற்றியது. ஆயினும், பின்னைய நாடக ஆசிரியர்களுக்கு, பவபூதியின் திறனும் ஆழமும் இல்லை.

---

1 பார்க்கவும் - மகாவீரசரிதம் 1ல் 2, 3, 6.

2 பார்க்கவும் - மகாவீரசரிதம் 1ல் 4, - 1ல் - 7.

3 பார்க்கவும்: உத்தரராமசரிதம் 1ல் - 39,

அத்வைதம் - ஸுகதுக்கயோ - அநுகதம் - ஸர்வாவஸ்தாஸு
யத் - விக்ராமோ - ஹ்ருதயஸ்ய யத்ர - ஜரஸா - யஸ்மிந்

நஹாரீயோரஸ : காலேநாவரணுத்யாத் பரிணதே - யத்ஷ ஸ்நேஹஸாரே - ஸ்திதம் - பத்ரம் - தஸ்ய - ஸமாதுஷஸ்ய - கதமப்யேகம்ஹி - தத் - ப்ராப்யதே :

4 பார்க்கவும்: டாக்டர் ராகவனின் 'ஸம்ஸ்க்ருதத்தில் சமூக நாடகம்' என்பதை.

5 பார்க்கவும் : டாக்டர் இராகவன் - பழைய காணுமற் போன சில இராம நாடகங்கள் (Some old Last Rama plays) என்பதை.

6 சமூக நாடகத்துக்கு விதூஷகன் உண்டு - 'மிருச்சகடிகை' கையப் பார்க்கவும். இராம நாடகங்களில் விதூஷக பாத்திரம் எதிர்பார்க்கப்படவில்லை. இருந்தும், பின்னர் வந்த இரு நாடகங்களில் இது காணப்படுகிறது. - ஸோமேசுவரரின் 'உல்லகராகவத்தில்' இராமனின் உள்ள சோழனாக (நர்மமித்ரனாக) ஒரு பாத்திரம் வருகிறது. (இந்த ஆசிரியர் கூர்ஜர நாட்டு வஸ்து பாலரின் நண்பரும் ஆதரவு பெற்றவரும் ஆவர்) (13வது நூற்றாண்டு முதல் பகுதி) மகாதேவரின் 'அத்புததர்பண'த்தில் (கி. பி. 17வது நூற்றாண்டு முற்பகுதி) விதூஷகனை இராவணனின் தோழனாகக் காட்டுகிறது.

7 சம்பிரதாயமான தீர்ப்பு : 'காருண்யம் - பவபூதிரேவ - தநுதே'

8 இதற்கு, 'பதகஸ்தானகம்' என்று மரபுப் பெயர் - பார்க்கவும் 'பரதநாட்டிய சாஸ்த்ரம்' XIX - 30.

9 ஜி. கே. பட்டின் - உத்தரராமசரிதம் முகவுரை - 134 - 135 பக்கங்களைப் பார்க்கவும்.

10 ஜி. கே. பட், உத்தரராமசரிதம் முகவுரை பக்கம் 135ஐப் பார்க்கவும்.

11 பார்க்கவும் - ஜி. கே. பட் - உத்தரராமசரிதம் முன்னுரை.

12 நோக்கவும்.

'பூம்நா - ரஸாநாம் கஹநா :- ப்ரயோகா :- ஸௌஹார்த
ஹ்ருத்யாநி - விசேஷ்டிதாநி - ஔத்த்யமாயோஜித -
காமஸூத்ரம் - சித்ராகதா - வாசி - விதக்ததா - ச'.

13 நோக்கவும்:-

'அஹோ - ஸரஸரமணீயதா
ஸம்விதாநகாஸ்ய' (மாலதிமாதவம் 6ல் -131)
'அஸ்தி - வா - குதச்சிதேவம் பூதம் - அத்புதம் - விசித்ர -
ரமணீய - உஜ்வலம் - ப்ரகரணம்' (மாலதிமாதவம் 10ல் 231)

14 நோக்கவும் :-

'வச்யிவாச ;- கவே:வாக்யம்' [மகாவீரசரிதம் 1ல் - 4]
'பவபூதி.... ஸ்வக்ருதிம் - ஏவம்குண பூயஸம்-அஸ்மாகம்
- ஹ ஸ்தே-ஸமர்பிதவாந்' (மாலதிமாதவம் - முன்னுரை)
யே - ப்ரஹ்மனாமியம் - தேவீ - வாக்வச்யைவ -
அநுவர்த்ததே' (உத்தரராமசரிதம் - 1ல் - 2)

15 நோக்கவும் -

'ஸதாநே - வாக்யநிவ்ருத்தி மோஹச்ச /
(உத்தரராமசரிதம் 3ல் - 26.)

16 நோக்கவும்-

'அஹோ - ஸம்விதாநகம் - ஏகோ - ரஸ :
கருணஏவ. நிமித்த பேதாத் - மீத்ர :- ப்ருதக் - ப்ருத கிவாச்ரயதே -
விவர்த்தாந் /
உத்தரராமசரிதம்- 3ல் - 47,

நோக்க -

71 மலேயுள்ள அடிக்குறிப்பு (14) ஐயும், செய்யுளில் 'ப்ருமாணம்' என்ற பதம் (உத்தரராமசரிதம் - 1ல் - 2) படைப்புக் கடவுளான ப்ருஹ்மாவை யும், அந்தணனான பவபூதியையும் குறிப்பிடலாம்.

18 தோடர்மால் - மகாவீரசரிதம் பதிப்பில், பவபூதி தன்னுடைய நாடகங் களில் எல்லாம் மீண்டும் மீண்டும் கூறியவைகளை விரிவாய் பட்டியல் போட்டுள்ளார் - முகவுரை - பக்கங்கள் XL XLII ஐப் பார்க்கவும்.

19 பார்க்கவும் - ஜி. கே. பட் - உத்தரராமசரிதம் - முன்னுரை - 140 - 142 பக்கங்களில், மேலும் விவரணமுள்ளது. மற்றும் தார்வார் கர்நாடகப் பல்கலைக்கழக (1975) வெளியீடான, அவருடைய 'ஸம்ஸ்க்ருத நாடகம்' (பக்கங்கள் 93-95) என்பதையும் நோக்கலாம். இன்னும் அவரு டைய 'பரதநாட்ய மஞ்சரி' (பக்கங்கள் XCII - CVIII) - (பண்டார்கர், ஓ. ஆர். இன்ஸ்டிட்யூட், பூனா) வெளியீட்டையும் பார்க்கவும்.

20 உத்தரராமசரிதம் - 2ல் - 9 - 'கூஜத்வலாத்தக - போத - குக்குடகுலா ;
கூலேகுலாயத்குமா ;'

21 உத்தரராமசரிதம் - 66 - 1.
'ரணத் கரணச் சஞ்சக்ஷணாத் கணிதசிங் கணிகத்தநு
த்வநத்குருகணாட ந்க்ருதசராள கோலாஹலம்'.

22 உத்தரராமசரிதம் - 55 - 26.

23 மகாவீரசரிதம் 2ல் - 22 ; மகாவீரசரிதம். 33 - இவைகளை நோக்கவும். இங்கு முதல் மூன்று வரிகள் வீரரஸத்தைக் குறிப்பிடுகின்றன. நான்காவது வரி, மிருதுவான மெய்யெழுத்துகளில், பக்தியைக் காட்டுகின்றது.

24 மாலதிமாதவம் - 5ல் - 23.

25 ஆயினும், இது மகாவீரசரிதத்திலும் காணப்படுகிறது. 3ல் - 48 முதலிய வையை நோக்கவும். இங்கு கனத்த சொற்றொடர்களும் நீண்ட சந்தமும் சினத்தையும் வீரத்தையும் குறிக்கின்றன.

26 க்ஷேமேந்திரர் - அவருடைய 'ஸுவ்ருத்தி திலகம்' - 3ல் - 33 சொல்கிறார்
'பவபூதே : - சிகரிணீ - நிரர்கல தரங்கிணீ - ருசிரா -
கனஸந்தர்பேயா - மயூரீவ - ந்ருத்யதி'

27 மகாவீரசரிதம் 2ல் - 26.

28 உத்தரராமசரிதம் - 4ல் - 26.

29 உத்தரராமசரிதம் - 4ல் - 4

30 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 19

31 மகாவீரசரிதம் - 1ல் - 35.

32 மாலதி மாதவம் - 5ல் - 16.

33 உத்தரராமசரிதம் - 2ல் - 16

34 உத்தரராமசரிதம் - 2ல் - 21.

36 உத்தரராமசரிதம் - 2ல் - 30.

37 உத்தரராமசரிதம் - 1ல் - 27.

38 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 37.

39 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 13.

40 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 35.

41 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 41, (மாலதி மாதவம் - 3ல்- 16ஐயும் நோக்கவும்)

42 மாலதி மாதவம் - 5ல் - 10.

43 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 31.

44 மாலதிமாதவம் - 1ல் - 21, 36.

45 மாலதிமாதவம் - 2ல் - 2.

46 உத்தரராமசரிதம் 1ல் - 46.

47 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 29.

48 உதாரணமாக - உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 7.
(திஷ்ட்யா - அபரிஹீனதர்மாம். கலு - ஸ - ராஜா
ஸீதை இதனை இராமனைப் பற்றிக் கூறுகிறார்)
4 ல் - 10 ('ஊர்ய, க்ருஷ்டே - அபி - அநாமயமஸ்யா :
ப்ரஜாபாலகஸ்ய - மாது : - ஜனகம் தன் நட்பும்
உறவுமான கௌஸல்யைப் பற்றி வினவுகிறார்) ;
1ல் - 8 (கஞ்சுகி - ராமபத்ர. / (இத்யர்த்தோக்தே
ஸாசங்கம்) மஹாராஜ. பழைய அதிகாரி இராமனை தன்
சொல்லை மாற்றிக்கொள்கிறான்)
ஜி. கே. பட் அவர்களின் உத்தரராமசரிதம் முகவுரையையும் குறிப்புகளையும் நோக்கவும்.

49 பார்க்கவும் - உத்தரராமசரிதம் 3ல் 17, 6ல் - 22.

50 பார்க்கவும் - உத்தரராமசரிதம் 1 ல் - 39.

51 நோக்கவும் -
ஒரு பெயர் தெரியாதவரின் கூற்று : -
'காருண்யம் - பவபூதிரேவ - தநுதே'
கோவர்த்தனாசாரியர் வரைகிறார் : -
'பவபூதே : - ஸம்பந்தாத் - பூதாபூரேவ - பாரதீ - பாதி
ஏதத்க்ருத - காருண்யே - கிமந்யதா - ரோதிதி - க்ராவா

52 ஒரு ஸம்ஸ்க்ருத விமர்சகரின் தீர்ப்பு இது :-
'ததாப்யந்தர் மோகம் - கமபி - பவபூதிர்விதநுதே

அதிகாரம் - 6.

பவபூதியின் உள்ளமும் சிந்தனைகளும்.

I

இலக்கிய விமர்சகர்கள், ஆசிரியரின் முத்திரை பேர் இலக்கியத்தில் பதிந்துள்ளது என்கிறார்கள். அவன் வெளிப் படுத்தும் அனுபவங்களால், அவன் ஆக்கும் பாத்திரங்களால், அவர்களின் செயல்கள், எண்ணங்கள் ஒழுக்கங்கள், இவை களால் ஆசிரியரின் சொந்த விருப்பங்களை நாம் ஊகிக்கலாம். இலக்கியம் ஆசிரியனின் இயல்பைப் பிரதிபலிக்கும் கண்ணாடி யில்லைதான். ஆயினும், அவனுடைய மனம் எப்படிச் செயற் படுகிறது, அவனுக்கு வாழ்விலும் கலையிலும் உயர் இலக்கு எது என்பதை ஊகிக்க, குறைந்தமட்டில் ஒரு தடையமாக வேனும் அது இருக்கும்.

கவிஞனின் வாழ்க்கையைப் பற்றி நமக்கு நேராகக் கிடைக்கும் செய்தியாலும் அவருடைய நூல்களில் வரும் இலக் கியக் குறிப்புக்களாலும்; பவபூதி பல நூல்களைப் பயின்று ஆழ்ந்த புலமை பெற்றவர் எனத் தெரிகிறது. அவர் தனக்கு குரு, 'பரமஹம்ஸஜ்ஞானநிதி' என்கிறார் [1]. இப்பெய ருக்குப் பொருள் அறிவுக் களஞ்சியம் என்பதாகும். ஒரு கல்வி மானான மாணவனுடைய ஞான குருவுக்கு, இப்பெயர் மிக்க பொருள் பொதிந்ததே. பவபூதியின் நாடக நூல்கள், அவருக்கு பண்டைய காலத்துப் பல அறிவுத் துறைகளில் பயிற்சியோ, அல்லது நெருங்கிய பரிச்சயமோ இருந்ததைப் பிரதிபலிக்கின்றன.

வேதம் பயின்று போதிப்பதில் மிக்க ஊக்கமுடைய ஓர் அந்தணகுலத்தில் பிறந்ததால், வேதங்கள், வேதாங்கங்கள், யாகமுறை நூல்கள் (கல்பசாஸ்திரங்கள்) உபநிடதங்கள் - இவைகளோடு, ஸாங்சிய யோக முதலிய தர்சனங்களையும் பவபூதி கற்றிருக்க வேண்டும். வால்மீகியின் ஆசிரமம், அங்கு மாணவர்களின் செயல்கள், இவைகளைப் பற்றிய விவரணம், சொந்த அனுபவ அடிப்படையில் இருந்திருக்க வேண்டும் எனத் தோன்றுகிறது. ஜனகன், அருந்ததி — இவர்களின்

சொற்கள், ரிக்வேதக் கவிஞர்களின் வாய் மொழியின் எதிரொலியாக உள்ளன; லவனுடைய பேச்சில், வேதப் பயிற்சியின் நேர்த்தியான மெருகு தெளிவாகின்றது; கர்ப்ப நாடகத்தைப் பற்றிய இராமனுடைய கருத்திலே 'நிருக்தத்'தில் உள்ள பதங்கள் அப்படியே வருகின்றன[2].

பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் நடக்கும் யாகத்தைக் குறிப்பிடுவது, யாகக் குதிரையின் காவலர்களைப் பற்றியும், அசுவமேதத்தைப் பற்றியும் லவனுடைய விவரணம், இராமன் தத்துவத் தனிப்பதமான 'அர்த்தவாதம்' என்பதைப் பயன்படுத்துவது இவையெலாம், பவபூதிக்கு, கிரியைகள். யாக முறைகளைப் பற்றிய நூல்களிலும் பூர்வமீமாம்ஸையிலும் உள்ள புலமையை விளக்குகின்றன. பவபூதிக்கு இருந்த பட்டப் பெயரான 'பதவாக்ய – ப்ரமாண - ஜ்ஞ' என்பது அவர் வியாகரணம், பூர்வமீமாம்ஸை, நியாயம் (தர்க்கம்) இவைகளைப் பயின்றதைக் காட்டுகிறது.

வேதாந்த தர்சனத்துக்குத் தெளிவான குறிப்புகள் உள்ளன. மாதவனும் ஆத்ரேயியும் தத்துவம் பயிலும் மாணவர்களென அறிமுகப்படுத்தப் படுகிறார்கள். ஜனகன் 'ஸூர்யன் உலகங்களைக்' குறிப்பிடுகிறார்; இக் கவிஞன் 'விவர்த்த' என்ற பதத்தையும், வேதாந்த உபமானங்களையும் பயன்படுத்துகிறார். இவைகள், பவபூதி இந்த முக்கிய தத்துவ தர்சனத்தைப் பயின்றவர் என்பதை உறுதியாகச் செய்கின்றன.[3] அவரே, ஸாங்க்யத்தையும், யோகத்தையும் குறிப்பிடுகிறார்.[4] ஸௌதாமினிக்குச் சிறப்பான யோகஸித்திகள் இருந்தன; அகோரகண்டரும், கபாலகுண்டலரும் தந்த்ர சாஸ்திரத்தில் தேர்ச்சியுள்ளவர்கள், வால்மீகியின் மாணவன் 'நிக்ரஹ (ஸ்தாந) என்னும் ந்யாய சாஸ்திர சிறப்புப் பதத்தை வாதத்தில் ஓர் ஆயுதமாகக் கூறுகிறான். மால்யவான் - சூர்ப்பணகை - இவர்களின் உரையாடல்களில், அர்த்தசாஸ்திரத்தில் (அரசியல் நூலில் உள்ள நெருங்கிய பரிச்சயம்) தெரிகிறது.[5]

காமதகி, லவங்கிகை - இவர்கள் காதல் தூது செல்லும் பாத்திரங்களாகப் படைப்பதிலும், அவர்களுடையவும், மதயந்திகையுடையவுமான வாய்மொழிகளிலும், பவபூதி காம சாஸ்திரத்தில் தனக்கிருந்த நுண்ணிய புலமையைக் காட்டுகிறார். மேலும், ஒரு நாடக நூலுக்கு 'காமசூத்ர' இயல் வேண்டும் என்று அவர் நேராகவே கூறியுள்ளார். இதுவும்| பவபூதி, 'மாலதி மாதவத்தில்' காதல் போக்கை, வாத்ஸ்யாயனரின் நூலில் கண்டபடியே அமைத்ததும், வேறு

சான்றாகும்[6]. 'மகாவீரசரிதத்தில்', ஆயுர்வேதச் சிறப்புப் பதங்கள் பலவும், சாஸ்திர சிகிச்சை முறை பற்றிய ஒரு குறிப்பும் வருகின்றன.

பவபூதி, நாட்டிய சாஸ்திரம் பயின்றிருந்தும், முன் கவிஞர்களால் ஆழ்ந்து பாதிப்புற்றதும் (சிறப்பாக அவர் வால்மீகியைப் போற்றுகிறார் - காளிதாஸனை அவர் பின் பற்றுகிறார்) அவருடைய நாடகங்களில் தெள்ளத் தெளியக் கிடக்கின்றன. அவருடைய எல்லா நூல்களிலும், அவருக் கிருந்த ஸமஸ்க்ருத மொழி ஆளுமை புலனாகின்றது. இது அவருக்கு வழங்கப்பட்ட விருந்தான 'வச்யவாக்' என்பது நியாய மானதே என விளங்குகிறது. அவர் உள்ள உணர்வுகளில் இழிபவர் ; சமயப் பாங்கில், அவர் ஓர் இராமபக்தர்; இராமனை அவர் ப்ருஹ்மமாய்க் காண்கிறார் ; இருந்தும் அவர் சிவனையும் ஸூரியனையும் போற்றும் பரந்த மனப்பான்மை யுடையவர் - ஆகவே, பவபூதி பெரும்பாலும் ஓர் 'அறிவு ஜீவி' எனத் தோன்றுகிறது. அவருடைய நாடகங்களில், அவர் சித்திரிக்கும் சூழல் அவருடைய சொந்த அனுபவங்களின் பிரதிபலிப்பாகவே இருக்கலாம். விடுமுறை நாட்களில், கேளிக்கையும் மகிழ்ச்சியும் நிலவ இடம் உண்டு ; இருந்தும், மாணவ வாழ்க்கை, பெரும்பாலும் அறிவு நாட்டமுடைய ஒரு துறையேயாகும். மேலும், அது நீதியிலும் தொழில் முறையிலும் பயிற்சி உறும் காலம், உயர் நோக்கத்துக்கும் ஒரு படிப்பாகும்.

பவபூதி இல்லற வாழ்க்கையின் இன்பத்தையும் ஒரு குழந்தையால் வரும் மகிழ்ச்சியையும் விவரிக்கிறார் - இது அவருடைய சொந்த அனுபவத்துக்கு ஒரு சூசகமாக இருக்கலாம். இலட்சிய நட்பு, பற்று, இவைகளைப் பற்றி அவர் வரைந்துள்ள சித்திரத்தைக் கவனித்தால், இந்த ஒரு விஷயத்தி லாவது, அவர் பாக்கியசாலியாக இருந்திருக்க வேண்டும் என ஊகிக்கலாம். வாழ்க்கையின் பிற்பகுதியிலேயே புகழ், செல்வம் இவைகள் அவருக்கு கிடைத்தன.

II

அவருடைய நாடகங்களிலே, பவபூதி பொருள் பொதிந்த சில கருத்துகளை மொழிந்துள்ளார். அவை அவருடைய எண்ணங்களுக்கும், தனித்தன்மைக்கும் ஒரு வகையில் தடய மாகும். அவைகளுக்கும் கருத்துச் செறிவு உள்ளது. இது கருத்தில் கொள்ள வேண்டியதாகும்.

1 மனித வாழ்க்கையிலே காதல், மிக்க கவர்ச்சியுள்ள (ஆளுமையுள்ள) ஓர் உள்ளக்கிடக்கை. உண்மையான காதல் தானாகவே எழும் என்பது பவபூதியின் கருத்து. அதற்கு நியதியோ, காரணமோ இல்லை. அது கண் நோக்கால் வரும் பற்று! அது திடீரென்று வருவது - தடுக்கப்பாலதன்று. காளிதாஸன் முன்னமேயே கூறியுள்ளபடி, இது உலகப்படைப்பு முழுவதிலும் காணப்படுகிறது. இரு உள்ளங்கள் திடீரென்று எதிர்பாராத வகையில் ஒன்று சேர்கின்றன; ஸூர்ய கிரணங்கள் பட்டவுடன் தாமரை மலர்கிறது; சந்திர கிரணங்கள் பட்டால் சந்திரகாந்தக்கல் உருகுகிறது.[7] மயில் தன்னுடைய கதம்பமரத்தை நினைவுறுகின்றது; யானைக் குட்டி, பயிற்சியில்லாமலே காதற் செயல்களைத் தெரிந்து கொள்கிறது.[8] எங்கும் பரந்துள்ள இவ்வுணர்வு, தன் பட்டிழையால் உலகம் முழுவதையும் பிணைக்கின்றது. இத்தகைய அன்புப் பிணைப்பில் இளம் ஆணும் பெண்ணும், திருமணமான தம்பதிகளும், இரு நண்பர்களும், பெற்றோரும் மக்களும் - ஏன் இரு புதியவரும் கூட ஆழ்ந்து போகின்றனர். அவர்கள் ஒருவருக்கொருவர் பரிமாறிக் கொள்ளும் வாய் மொழிகளிலே, இன்பம், நாணம், மரியாதை, ஆனந்த நினைவுகள் – இவை யாவும் நிறைந்து நிலவும்[9] இத்தகைய அன்புப்பேறு தெய்வீகமானது - முற்பிறப்பின் புண்ணியத்தால் ஆவது என, பலகாலும் உணரப்படும்[10].

பவபூதிக்குப் பெண்களிடம் மிக்க பரிவு உண்டு. அவர் களுடைய மனம் மலரினும் மெல்லியது என்கிறார்[11]. மலர் போன்ற மங்கையர், இரக்கமற்ற பாதகர்களால் மிதிக்கப் படுவதும்[12], அவர்கள் வீண்பேச்சால் பழி சுமக்க நேரிடுவதும்[13] போன்ற காட்சிகளைக் கண்டு அவர் உருகுகிறார். மென்மை வாய்ந்த இளம் பெண்டிரை, அவர்களின் இயல்புக்கு ஏற்பவே மென்மையாக அணுக வேண்டும் என்பதற்கு அவர் காம ஸூத்ரத்தை ஆதாரமாகக் காட்டுகிறார். அவர்களிடம் நம்பிக்கையை வளர்க்காமல், முரட்டுத்தனமாய் அணுகினால் அவர்கள் புணர்ச்சியையே வெறுத்துவிடுவார்கள். ஆயினும், ஆண்கள் இப்படி ஒழுகாமல் போகலாம். உயர்குடிப் பெண்கள் நாணம் மிக்கவர்கள் – ஸாதுக்கள் (உலகம் அறியாதவர்கள்) சிருங்கார வழிகளில் பயிற்சியில்லாதவர்கள். அவர்களை ஆளமுற்படுவது, அவர்களை சொல் எனும் தீயால் சுடுவதற்கு ஒப்பாகும். இத்தகைய அனுபவம் ஒரு இளம் பெண்ணைத் தன் கணவன் வீட்டிலிருந்து வெளியே போகும்படி செய்யும். ஆண்கள் பெண் குழந்தை பிறப்பதை வெறுக்கிறார்கள்.[14]

இது ஆண்களின் நடத்தையைச் சாடுவது ; மேலும் இல்லற வாழ்க்கை உறவுகளில், ஒருவரையொருவர் புரிந்துகொள்வதும் அன்பும் இருக்க வேண்டுமெனப் பணிவுடன் கூறுவதுமாகும்.

இன்பமான இல்லற வாழ்க்கைக்கு, பரஸ்பர அன்பே ஆதாரம் எனப் பவபூதி கருதுகிறார்[15]. ஸம்ஸ்க்ருதக் கவிஞர்கள் யாவரும், திருமணத்துக்கு வழி வகுக்கும் காதலின் கவர்ச்சி, பரபரப்பு, பித்தாக்கும் மகிழ்ச்சி - இவைகளை விவரித்துள்ளார்கள். இத்தகைய காதலுக்கு பவபூதியும் கவிதைநயம் மிக்க உணர்ச்சியோடு கூடிய விளக்கம் அளித்துள்ளார். ஆயினும் இல்லற அன்பின் மேன்மையை சித்தரிப்பதில், அவர் தனித்து நிற்கிறார். இதை இராமன் ஸீதை மூலம், ஓர் இலட்சியமாய் அமைக்கிறார். இல்லறத்தில் திகழும் அன்பு தனி உணர்வாகும். அது மனங்களை ஆழ்ந்து புரிந்துகொள்ள வைக்கும். கணவன், மனைவியிடம் ஆன்ம ஒற்றுமையை விளைவிக்கிறது. இத்தகைய அன்பு வயது ஆக ஆக முதிர்ச்சியடைகிறது ; அது முழு ஆதிக்கம் செய்யுமாறு மலர்கின்றது ; அதனுடைய கவர்ச்சியை அதிக வயது கவராது, - காலமும், அதனுடைய மணத்தையும் இன்பத்தையும் அழிக்காது.[16]

பரஸ்பர அன்பால் பிணைக்கப்பட்ட தம்பதிகள், உள்ளத்தில் எப்போதும் இளமையோடு இருப்பர். முற்றிலும் மனம் ஒத்த தம்பதியருக்கு மௌனமாய் இருப்பதே போதும். ஏனெனில், ஒருவர் மற்றவருக்கு விலைமதிக்கவொண்ணா நிதியாகியுள்ளார்.[17] இல்லற இன்பத்துக்கும் மகிழ்ச்சிக்கும் அரண்மனை வாசமோ, வனத்தில் ஒரு குடிலில் வாழ்க்கையோ ஒரு பொருட்டல்ல. அன்பு ஒரு சக்தி, ஒரு வலிவுள்ள கோட்டை, மனைவிக்குக் கணவனும், கணவனுக்குத் தான் மணந்த பெண்ணும், பரஸ்பர உறவில் எல்லாவற்றிற்கும் அறிகுறியாகின்றனர், - மிக்க நெருங்கிய நட்பு - எல்லா வகை உறவின் கூட்டு - எல்லா ஆசைகளின் நிறைவேற்றம், - விலைமதிக்கவொண்ணா நிதி. உண்மையில் அதுவே வாழ்வு[18].

காளிதாஸனைப் போல் பவபூதியும், இல்லற வாழ்வு என்பது ஒரு மகவு இன்பம் இல்லாமல் நிறைவு பெறாது என்று எண்ணினார். உலக வாழ்வை இணைத்துக் காக்கும் ஓர் இழையே குழந்தை[19]. அது தந்தை, தாய், இவர்களின் இதய சாரத்தைப் பிணிக்கும் நிகரிலா ஆனந்த முடிச்சு[20]. உறுப்புகள் யாவும் ஏன் உடம்பு முழுவதும், பரிவால் ஓடிடச் செய்யும் ஒரு படைப்பு[21]. இரு உள்ளங்களும் ஆழக்

கலக்கப்பட்டு, ஓர் ஆனந்த வெள்ளமாய் உருகி ஓடும். ஆகவே பெற்றோர்களின் ஒருங்கிணைப்புக்கு ஓர் உண்மை யான சின்னம். அதுவே இல்லற அன்பின் உன்னதத்துக்கு விளக்கம்.

(2) மொழியைப் பற்றி சில, நேர்த்தியான கருத்துக்களை பவபூதி கூறுகிறார். படைப்பு முறையிலே, மிக்க உயர்ந்த உண்மையின் விளக்கம் - பேறு பெற்ற சில மாந்தர்க்கு, தானாளய் எழும் ஆவேச உன்னதம் கூடிய ஒரு கணத்தில் தெளிவாகும் 'சப்தப்ரஹ்மம்'. இது வால்மீகிக்கு கிடைத்தது[22]. இத்தகைய உண்மை ரிஷிகளுக்கு நேராய்த் தெரிகிறது[23]. அவர்களுடைய மொழிகளில் ஒருபோதும் ஐயப்பாட்டுக்கு இடமில்லை. அவர்களுடைய சொல்லைப் பொருள் பின்பற்று கிறது; இதன் மூலம், மாட்சியும் ஆனந்தமும் ஒளிர்கின்றன[24] நல்ல மனிதர்கள் ரிஷிகளைப் போல் அதிருஷ்டசாலிகளாய் இராமன் போகலாம் ஆயினும் அவர்களுடைய மொழிகள் எண்ணங்கள் மறைக்கும் திரையல்ல[25]. ஆகவே, கலைமகள், ரிஷிகளும், நல்ல மாந்தரும் இட்டவழியில் இருக்கிறாள்.

நடை முறையில், மனித வாழ்க்கைக்கும் ஒழுக்கத்துக்கும், மொழியே அடிக்கல்[26]. மொழி, ஒரு மனிதனுடைய குணதிசயத்தைத் தெரிவிக்கும் சாதனம். பண்பும் கல்வியும் ஒருவருடைய மொழிகளுக்கு, ஒரு நேர்த்தியான மணத்தை அளிக்கின்றன[27]. நல்லோரின் மொழிகள், நலமும் அடக்கமும் பொதிந்து தெள்ளத்தெளிய உள்ளன; அவைகளிலே தேன் சொட்டும்[28]. மாந்தர் சொல்லிலே, மிக்க நிதானம் வேண்டும். சொற்கள் ஒருவரையும்—ஒரு மனைவி, ஒரு நண்பன் அல்லது ஓர் அன்னியன்—யாராயினும் சரி—புண்படுத்த முயலக் கூடாது[29].

ஆணவத்தாலோ, பெருமிதத்தாலோ, பிச்சேறியதாலோ கூறப்பட்ட கடுஞ் சொற்கள் அரக்கத் தன்மையானவை. கடுஞ்சொற்கள் பகைக்கும் போருக்கும் விளைநிலம்[30]. ஆகவே, ஒருநூல், படைப்பின் முயற்சியிலும், உலக விவகாரங்களிலும் உண்மையும் இனிமையும் சேர்ந்த சொல் இன்றியமையாததே. அத்தகைய மொழி ஆனந்தத்தின் தாயான காமதேனுவைப் போன்றது. அது எல்லா ஆசைகளையும் நிறைவேற்றும் தீமைகளை அகற்றும். புகழினை ஈட்டும்; பாவத்தைப் போக்கும்[31]. இதனால் தான், பவபூதி மானிட உறவுகளிலும், விவகாரங்களிலும் மிருதுத் தன்மையும் இனிமையும் வேண்டுமென்கிறார். இன்னு செய்வதையும் கொடுமையும் வெறுக்கிறார்[32].

(3) பவபூதியின் இலக்கியக் கருத்துகள் அவருக்குத் தனியானவை. அவை அவருடைய எழுத்தின் இயல்பை விளக்குகின்றன. இலக்கியக் கலையைப் பற்றிய எண்ணங்களில் அவருக்கு ஏற்பட்ட படிப்படியான வளர்ச்சியையும் காட்டுகின்றன.

அவர் இராமாயணம் பிறந்த கதையை பரிவு சார்ந்த அக்கறையுடன் போற்றி வரைகிறார். இங்கே உள்ளத்தை அள்ளும் கவிதை, வெறும் சாதுர்யமான அமைப்பால் விளையாது; ஆய்ந்து பெருமை கூட்டிய சொல்லாட்சி யாலும் கிட்டாது எனச் சுட்டுகிறார். சக்திவாய்ந்த உணர்வுகள், இயல்பாய் வெளிவரும் ஓட்டமே அது என் கிறார். கவிதையின் மையம், கவிஞனின் உணர்ச்சி மிக்க இதயமேயாகும். அது உணர்ச்சி பெருகும் சொற்களிலே வரும். இந்த விழிப்போடு மிக்க மானுடத் தன்மை கூடிய அணுகு முறையும் சேரும்போது, உயர்கலைக்கு வேண்டிய யாவும் தயாராகிவிடுகின்றன.

அறிவுபூர்வமாகவேனும், பவபூதி இத்தகைய உள்ளத் துறையில் ஓங்கி நின்றார் என்பது அதிருஷ்டவசமேயாகும்.

---

1 மகாவீரசரிதம் 1ல் - 5.

'ச்ரேஷ்ட : - பரமஹம்ஸாநாம் - மகர்ஷிணும் -
யதாங்கிர : '
யதார்த்தநாமா - பகவான் - யஸ்ய - ஜ்ஞான நிதிர்குரு :

2 'பவபூதியும் வேதமும்' என்ற டாக்டர் ராகவன் அவர்களின் கட்டுரையையும் பார்க்கவும் - பம்பாய் ஏஷியாடிக் ஸொஸைட்டி வெளியீடு (புதுத் தொடர்) - தொகுப்பு 31 - 32 - 1956 - 57 - வெளியீடு - ஜூன் 1959 - பக்கங்கள் 218 - 221.

3 உத்தரராமசரிதம் - 3ல் - 47 ; 4ல் - 3 ; 6ல் - 6 முதலியவை.

4 மாலதிமாதவம் 1ல் - 7.

5 விவரமான ஆய்வுக்கு டாக்டர் ராகவனின் - 'பவபூதியும் அர்த்தசாஸ்திரமும்' என்னும் கட்டுரையைப் பார்க்கவும் (Festschrift Walter Ruben zum - 70 New Indology, Akademic Verlag] பெர்லின் - 1971 -- பக்கங்கள் 433 - 439.)

6 மாலதிமாதவம் 1ல் - 4.

7 உத்தரராமசரிதம் 6ல் - 12.

8 உத்தரராமசரிதம் 3ல் - 16, 18.

9 உத்தரராமசரிதம் 2ல் - 2.

10 உத்தரராமசரிதம் 1ல் - 39.

11 மாலதிமாதவம் 7ல் - 1ல் - 46 -
'குஸுமதர்மாணோ - ஹி - யோஷித : . . . '
பார்க்கவும் - உத்தரராமசரிதத்தில் 6 ல் - 12.
'புரந்தரீணாம் - சித்தம் - குஸுமஸுகுமாரம் - ஹி - பவதி'.

12 உத்தரராமசரிதம் 1ல் - 14
'நைஸர்கிகீ - ஸுரபிண :-
குஸுமஸ்ய ஸித்தா - மூர்த் நிஸ்திதிர்ந - சரணை : அவதாடனாநி,

13 உத்தரராமசரிதம் 1ல் - 5.
'யதா - ஸ்த்ரீணும் - ததா - வாசாம் - ஸாதுத்வே
துர்ஜநோஜந :

14 மாலதிமாதவம் 7ல் - 58 - 60, 68 - 72.
...யோஷி த : ஸுகுமாரேபத்ரமா : தாஸு - அநதிகதா
விச்ராஸை :- ப்ரஸபம் - உபக்ரம்யமாணா :- ஸதக :-
ஸம்ப்ரயோகவித்வேஷிண்யோ - பவந்தி' ஏவம் - கில - காம
ஸூத்ரகாரா - ஆமநந்தி க்ருஹே - க்ருஹே - புருஷா :-
குலகன்யகா :- ஸமுத்ரஹந்தி ந. கலு - கோபி - லஜ்ஜாபராதீனே
அனபராத்த முக்த சுகுமார சுவபாவ
குலகுமாரீஜனே - ப்ரபவாமீதி - வாசாநலேந - ப்ரஜ்வாலயதி'
ஏதேகலு - தே - ஹ்ருதய சல்ய நிக்ஷேபா - ஆமரணம் -
ஸம்ஸ்மர்யமாணதுஸ்ஸஹா :- ப்ரதிக்ருஹ நிவாஸவைராக்ய -
காரிணோ - மஹாபரிபவா - யேஷாம் - க்ருதே - ஸ்த்ரீஜன்ம
லாபம்ஜுகுப்ஸந்தே - பாந்தவா : '

15 மாலதிமாதவம் 2 ல் - 2,
'இதரேதராநுராகோ - ஹி - தாரகர்மணி -
பாரத்யேமங்களம்'

16 உத்தரராமசரிதம் 1 ல் - 39.

17 உத்தரராமசரிதம் 2ல் - 19, 6ல் - 5.
நகிஞ்சிதபி (5ல் - 1 அகிஞ்சதபி) குர்வாண : ஸுகை :
து : காநி - அபோஹதி' தத்தஸ்ய கிமபித்ரவ்யம் -
யோ - ஹி யஸ்ய - ப்ரியோ - ஜன :

18 மாலதிமாதவம் 6ல் - 18.

19 உத்தரராமசரிதம் 7ல் (கர்ப்பநாடகம்)

20 உத்தரராமசரிதம் 3ல் - 17.

21 உத்தரராமசரிதம் 6ல் - 22.

22 உத்தரராமசரிதம் 2 ல் - இடைக்காட்சி.

23 உத்தரராமசரிதம் 7ல் கர்ப்பநாடகம் - முகவுரை -
'ஸாக்ஷாத் - அக்ருததர்மண :- ரிஷ்ய :

24 உத்தரராமசரிதம் 4ல் - 18 -
'ஆவிர்ப்பூதஜ்யோதிஷாம் -
ப்ராஹ்மணநாம் - யே - வியாஹாரா : தேஷு - மா
ஸம்சயோ - பூத் பத்ராஹ்யேஷாம் - வாசி -
லக்ஷ்மீர் நிஷிக்தா - நைதே - வாசம் - விப்லுதார்த்தம் -
வதந்தி

25 உத்தரராமசரிதம் 1ல் - 10.

'லௌகிகாநாம் - ஹி - ஸாதூ நாம் - அர்த்தம்
வாகனுவர்த்ததே ரிஷீணும் - புநராத்யாநாம் -
வாசம் - அர்த்தோ - அநுதாவதி

26 மாலதிமாதவம் 2 ல் - 4

'வாக்ப்ரதிஷ்டாநி - தேஹிநாம்
வ்யவஹாரத ந்த்ராணி' வாசி - புண்யாபுண்ய - ஹேதவோ -
வியவஸ்தா :- ஸர்வதா - ஜநாநாம் - ஆயதந்தே

27 லவன் பேசும் முறையைப் போற்றும் ஸுமந்திரனுடைய வார்த்தையை பார்க்கவும் - உத்தரராமசரிதம் 5.

28 பார்க்கவும் - உத்தரராமசரிதம் 2ல் - 2.

ப்ரியப்ராயா - வீருத்தி : விநயமதுரோவாசி - நியம :

29 பார்க்கவும் :

மாலதிமாதவம் 7ல் - 11 - 68 - 72 (மேலே அடிக்குறிப்பு (14) இல் இது காட்டப்பட்டுள்ளது).

30 உத்தரராமசரிதம் 5ல் - 29.

'ரிஷயோ - ராக்ஷ ஸீமாஹு :- வாசம் - உன்மத்தத்ருப்தயோ :
ஸா - யோநி :- ஸர்வவைராணும் - ஸா. ஹி - லோகஸ்ய நிர்ருதி

31 உத்தரராமசரிதம் 5ல் - 30.

'காமாந் - துக்தே - விப்ரகர்ஷத்யலக்ஷ்மீம் - கீர்த்தி
ஸூதே - துஷ்க்ருதம் யாஹிநஸ்தி
தாம் - சாப்யேதாம் - மாதரம் மங்களானாம்
தேனும் - தீரா :- ஸூந்ருதாம் - வாசமஹு :

32 மஹாவீரசரிதம் 2ல் - 48.

'நிருசம்ஸதா - ஹி - நம - புருஷதோஷ :

சார்பு நூல்களின் அட்டவணை

1. மூலப்பதிப்புகள்

மஹாவீரசரிதம் :

டி. ஆர். ரத்னம் ஐயர்-வீரராகவரின் விரிவுரையுடன் - நிர்ணய ஸாகர் அச்சுக்கூடம், பம்பாய் - முதல் பதிப்பு 1892 ; நான்காம் பதிப்பு 1926.

அனந்தராம் போரூவா - ஸம்ஸ்க்ருத விரிவுரையோடும், ஸம்ஸ்க்ருத ஆங்கில சொல் விளக்கத்தோடும் ;- க்ஷேத்ரமோஹன் முகர்ஜீ — Trubner & Co. — லண்டன் முதற்பதிப்பு 1877 ; வெளியீட்டு நிறுவனம், கௌஹத்தி -3, அஸ்ஸாம் - மறுபதிப்பு 1969.

தோடர்மால் - ஆக்ஸ்ஃபோர்டு யூனிவர்ஸிடி பிரஸ், லண்டன், 1928.

ராமசந்திர மிச்ரா ('ப்ரகாசஹிந்தி டீகா'வுடன்) சௌகாம்பா வித்யா பவன், வாரணாசி, 1955.

மாலதிமாதவம் :

எம். ஆர். தெலாங் (Telang) - திருபுராரி – ஜகத்தாரா- இவர்களின் விரிவுரையுடன்-நிர்ணயஸாகர் பிரெஸ், பம்பாய் - முதற்பதிப்பு 1892 ; ஆறாம்பதிப்பு, 1936.

ஆர். ஜி. பண்டார்க்கர் [BHANDARKAR] ஜகத்தாரரின் விரிவுரையுடனும், விமர்சன விளக்கக் குறிப்புகளுடனும் – முதற்பதிப்பு 1876 ; மூன்றாம் பதிப்பு - பண்டார்க்கர் ஓ. ஆர். இன்ஸ்டிடியூட் - பூனா 1970.

எம். ஆர். காளே (KALE) - ஜகத்தாரரின் விரிவுரையுடன் - முதற்பதிப்பு 1933 ; மூன்றாம் பதிப்பு மோடிலால் பனாரஸி தாஸ், தில்லி - 1967.

ஆர். டி. சர்மார்க்கர் - முகவுரை ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு, குறிப்புகள் - இவைகளுடன் - ஆர்யபூஷன் பிரெஸ், பூனா, 1935.

சுருவும் தேவதாரும் - முகவுரை, ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு குறிப்புகளுடன் - ஆசிரியர்களால் வெளியிடப்பட்டது - பர்கஸன் காலேஜ், பூனா, 1935.

கே. எஸ். மகாதேவ சாஸ்திரி-பூர்ண ஸரஸ்வதியின் ஸமஞ்சரியுடன், திருவிதாங்கூர் யூனிவர்ஸிடி, திருவனந்தபுரம்-1953.

உத்தரராமசரிதம் :

டி. ஆர். ரத்னம் ஐயரும், கே. பி. பரப் அவர்களும் - வீரராகவரின் விரிவுரையுடன்-நிர்ணய ஸாகர் பிரஸ், பம்பாய். முதற்பதிப்பு 1899 - பத்தாம் பதிப்பு நாராயணராம ஆசாரியரின் ஸம்ஸ்கிருத அடிக்குறிகளுடன் 1949.

எஸ். கே. பெல்வல்கர் [BELVALKER] - ஸம்ஸ்கிருத மூலம் மட்டும் - ஓரியண்டல் புக் ஏஜன்ஸி, பூனா - 1921 - மராத்தி மொழிபெயர்ப்பு முகவுரை, குறிப்புகளுடன் - ஓரியண்டல் புக் ஏஜன்ஸி - பூனா - 1915 ; ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு – முகவுரை- இவைகளுடன் ஹார்வார்ட் ஓரியண்டல் ஸீரீஸ் - தொகுப்பு 21 ஹார்வார்ட் யூனிவர்ஸிடி பிரஸ், 1915.

சாரதாரஞ்ஜன் ரே - அவருடைய ஸம்ஸ்கிருத விரிவுரை, ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு, முகவுரை, குறிப்புகள் - இவைகளுடன் - எஸ். ரே. அண்டு கோ., கல்கத்தா 1921.

எம். ஆர். காளே வீரராகவரின் விரிவுரை, ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு, முகவுரை, குறிப்புகள் - இவைகளுடன் - கோபால் நாராயண் அண்டு கோ., பம்பாய் ; - நான்காம் பதிப்பு மோதிலால் பனாரஸிதாஸ் - தில்லி, 1962.

ம. ம. பி. பி. காணே (KANE) கனச்யாமரின் விரிவுரையுடன் குறிப்புகளுடன் ; ஸி. என். ஜோஷியின் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு ; ஆசிரியரின் வெளியீடு, பம்பாய் 1939.

ஜி. கே. பட்—முகவுரை, ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு, குறிப்புகள் முதலியவைகளுடன்! பாபுலர் பப்ளிஷிங் ஹவுஸ் — டவர் ரோடு — சூரத். முதல்பதிப்பு 1953. இரண்டாவது பதிப்பு (திருத்தி பிரிவாக்கியது) — 1965.

ஆர். டி. கார்மர்க்கர்—ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு, முகவுரை குறிப்புகள் முதலியவைகளுடன் — சூர்ய பூஷண பிரஸ், பூனா, 1945.

மேலும் பதிப்புக்களைப் பற்றிய விவரங்களுக்குப் பார்க்கவும். தோடர்மால் — மஹாவீரசரிதம் — முகவுரை — பக்கங்கள்.

2. பொது நூல்கள்

பட். ஜி. கே. — Sanskrit Drama A Perspective on theory and Practice கர்நாடகா யூனிவர்ஸிடி, வெள்ளி விழா வெளியீடு — தார்வார்—நவம்பர் 1975 — Tragedy and Sanskrit Drama பாபுலர்பிரகாசன். பம்பாய் 1974.

தாஸ்குப்தாவும் 'டே'யும்— 'இந்திய இலக்கிய வரலாறு' கல்கத்தா யூனிவர்ஸிடி 1947.

ஜாகீர்தார், ஆர்.வீ. — 'ஸம்ஸ்க்ருத இலக்கியத்தில் நாடகம்'—பாபுலர் புக் டெபோ— பம்பாய் 1947.

கீத் — ஏ. பி. — ஸம்ஸ்க்ருத நாடகம், ஆக்ஸ்ஃபோர்டு யூனிவர்ஸிடி 1923.

ராஜா. ஸி. குன்னன் — ஸம்ஸ்க்ருத இலக்கிய விமரிசனம், பாரதீய வித்தியாபவன், பம்பாய்-1962.

ராகவன் வி. — ஸம்ஸ்கிருதத்தில் சமூக நாடகம், இன்டியன் இன்ஸ்டிடியுட் ஆஃப் கல்சர்— பங்களூர் — மார்ச் 1952.

ராகவன் வி. — சில பழைய காணாமற்போன இராம நாடகங்கள் — அண்ணா மலை யூனிவர்ஸிடி — அண்ணா மலை நகர்—1961.

சேகர் ஐ. — ஸம்ஸ்க்ருத நாடகம் — அதன் தோற்றமும் தேய்வும் — இஜே, பிரில் லெய்டன் 1960.

வெல்ஸன்—ஹென்ரி — டபிள்யு — 'இந்தியாவின் ஸம்ப்ரதாய நாடகம்', ஏசியா பப்ளிஷிங் ஹவுஸ், பம்பாய் 1963.

வில்ஸன்—எச்.எச். — 'ஹிந்துக்களின் நாடகங்கள்'—சில திரட்டுகள் உத்தரராம சரித்திரத்தின் சிவின் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு, புதுப்பதிப்பு, - சுசீல் குப்தா, இந்தியா லிமிடெட், கல்கத்தா - 19.

விண்டர்நீட்ஸ்—எம். — 'இந்திய இலக்கிய வரலாறு' சுபத்ரா ஜா - ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு - மோதிலால் பனாரஸி தாஸ் - தில்லி, 1963.

3. விசேஷ நூல்களும் கட்டுரைகளும் (ஆங்கிலம்)

பொருவா அனந்தராம் — 'பவபூதியும் ஸம்ஸ்க்ருத இலக்கியத்தில் அவருடைய இடமும்' கல்கத்தா - 1878.

ஹர்ஷே—ஆர்.ஜி. — 'பவபூதியின் வாழ்க்கையும் நூல்களும் - கருத்துரை' பிரஞ்சுமொழியில் பதிப்புகள் (Litteraries de France 1938).

இனாம்தார்—வி. எம். — 'உத்தரராமசரிதம்' — ஒரு நூன்முகம் — திருமதி இனாம்தாரின் வெளியீடு—கர்நாடக காலேஜ், தார்வார்.

கர்மார்க்கர்—ஆர்.டி. — 'பவபூதி'-கர்நாடகா யூனிவர்ஸிடி, தார்வார் — 1963.

மிராசீ. வி.வி. — 'பவபூதி' — மோதிலால் பனாரஸி தாஸ் — தில்லி — 1974.

ராகவன் வி. — 'பவபூதியின் வேதமும்'—ஆசியாடிக் ஸொஸைட்டி, பம்பாய்—சஞ்சிகை (புதுத் தொடர்)—தொகுப்பு 31—32, 1956—57—சிராத்தசதாப்தி சிறப்பு வெளியீடு, ஜூன் 1959, பக்கங்கள் 218—22,
'பவபூதியும் அர்த்தசாஸ்திரமும்'—New Indology, Festschrift Walter Ruben Zum 70 Geburtstag, Akademicverlag, Berlin, 1971, pp. 433-437.

4. இந்திய மொழிகளில் நூல்கள்

ஸம்ஸ்க்ருதம்

சாஸ்த்ரீ, பண்டித - த்வி ஜேந்த்ரநாத் — 'ஸம்ஸ்க்ருத சாகித்ய விமர்சபாரதீ ப்ராகாசன், மீரட் (யுபி) 1956.

மராத்தி

பட்—கோ.கே. — 'ஸம்ஸ்க்ருத நாட்ய ச்ருஷ்டீ' காண்டிநெண்டல் ப்ராகாசன், பூனே-30, 1964.

மிராசீவா.வி. — 'பவபூதி' — பாபுலர் ப்ராகாசன், பம்பாய் 34, 1968.

ஹிந்தி

உபாத்யாய, பல்தேவ் — 'ஸம்ஸ்க்ருத – ஸாஹித்ய – கா - இதிஹாஸ்' - சாரதாமந்திர் - காசி 1965.

கைரோலா, வாசஸ்பதி — 'ஸம்ஸ்க்ருத - ஸாஹித்ய - கா - இதிஹாஸ்' சௌகாம்பா வித்யாபவன், வாரணாஸி 1960.

ராம், கங்காஸாகர் — 'மஹாகவி பவபூதி'-சௌகாம்பா-ப்ராகாசன், வாரணாஸீ, 1965.

ஸிம்ஹ - அயோத்யா ப்ரஸாத் — 'பவபூதி ஔர் உன்கீநாட்ய கலா மோதிலால் பனரஸிதாஸ், தில்லி, 1969.